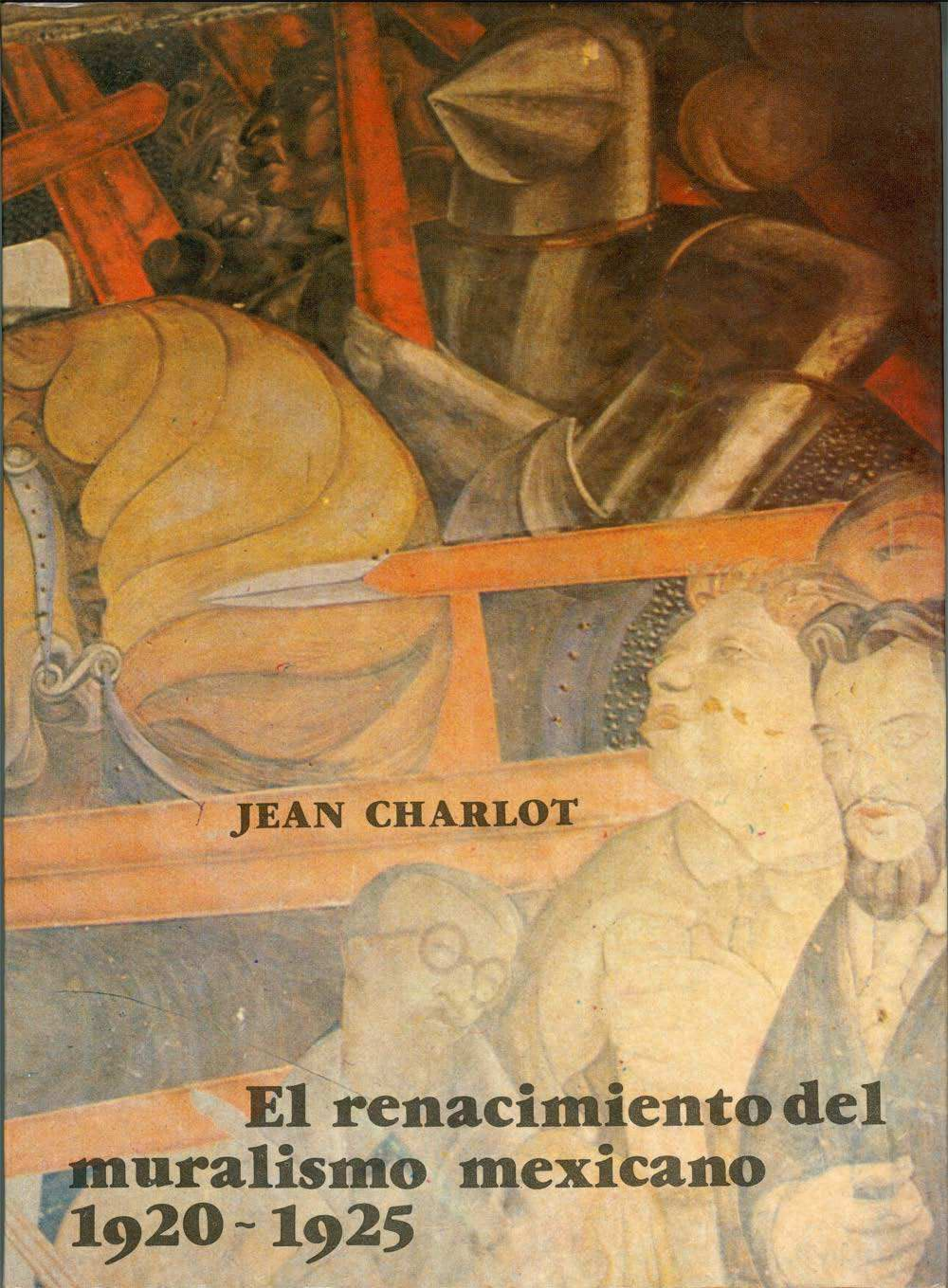


JEAN CHARLOT

El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925

Charlot, *Masacre en el Templo Mayor*. En la escalera de la antigua Escuela Nacional Preparatoria, en la ciudad de México. Foto E. Méndez.

Jean Charlot nació en París en 1898. Su bisabuelo emigró de Francia a México en el siglo pasado y su abuelo, Luis Goupil, nació en la ciudad de México de madre con ascendencia azteca. Luis se casó aquí y se sintió tan compenetrado con la patria de su esposa que la Intervención Francesa sólo fue para él molesto interludio; la segunda parte de su larga vida vivió en París: su departamento estaba atiborrado de recuerdos mexicanos que luego renacerían en las pinturas de Charlot.

En 1921, Charlot emigró con su madre a México, país que ya conocía a través de los ojos del abuelo y donde tenía tíos y primos. Aquí fue acogido por Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia de San Carlos, quien le permitió pintar en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, donde compartió el estudio de Fernando Leal. Inició así su relación con los artistas mexicanos de entonces y pronto pasó a trabajar como ayudante de Diego Rivera.

La participación de Charlot fue muy importante en la primera fase del movimiento muralista. Siqueiros dijo al respecto:

- Fue uno de los fundadores primordiales del muralismo mexicano.

  Charlot, junto con Xavier Guerrero y los pintores obre-

(Pasa a la solapa posterior)

(Viene de la solapa anterior)

ros de la zona de Cholula, nos llevó al descubrimiento de la técnica del fresco en el periodo inicial de nuestra obra.

Por su parte, Orozco dijo de él:

- . . .con su ecuanimidad y su cultura, atemperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas.

Charlot encontró los grabados de José Guadalupe Posada en el taller de Vanegas Arroyo y revaloró con entusiasmo esa obra que tendría tanta repercusión en las artes plásticas nacionales contemporáneas.

Con Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal formó parte, desde 1922, del movimiento estridentista, ilustrando en estilo expresionista varios libros de poesía de Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide.

Desde principios de los treinta, Charlot se trasladó, primero a los Estados Unidos y después, en 1949, a Hawai, prosiguiendo su labor artística, y también docente como profesor de arte en la Universidad de Hawai. Murió en Honolulú en 1979.

Esta obra histórica, testimonial y crítica, constituye una de las memorias más interesantes sobre la gestación y los primeros momentos del movimiento muralista.

Los mexicanos debemos un reconocimiento a Charlot y la publicación de este libro en español tiene ese propósito.

editorial domés sa

El renacimiento del muralismo mexicano

1920-1925

Jean Charlot

El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925

creative commons

Versión al español de María Cristina Torquilho Cavalcanti, revisada por Susana Glusker, Jorge Lobillo y Eugenio Méndez.

© Zohmah de Charlot.

© Editorial Domés, S. A. de la versión al español.
Río Mixcoac 97, México, 03920, D. F., Tel. 563 - 75 - 53.

Primera edición, 1985.

ISBN 968-450-038-6

A Zohmah

PREFACIO

EN ESTE libro se relata el inicio del renacimiento muralista mexicano contemporáneo, especialmente los sucesos comprendidos entre 1920 y 1925, cuando Siqueiros, Orozco, Rivera y los demás, ensayaban sus primeras obras murales sin saber aún a dónde iban a llegar. Mi deseo de contar esta historia proviene, en parte, de una preocupación por el desarrollo de la estética, puesto que es un acontecimiento poco común asistir al nacimiento de un estilo nacional; algo tan valioso de narrar como el surgimiento de un volcán. Pero también me impulsó una necesidad más personal, ya que la historia de la creación del renacimiento mexicano comprende la autobiografía de mi juventud.

Todo esto pasó hace cerca de medio siglo. Al escribirlo, me acuerdo de la secuela de *Los tres mosqueteros,* igualmente distante en el tiempo y en la cual los amigos, antes vigorosos, hacían intentos reumáticos para repetir las cabriolas de la juventud. El pintor envejecido no necesita sentirse tan agotado como aquellos gañanes viejos; cuando los músculos se tornan flácidos, todavía puede esperarse que florezca una segunda libertad, como ocurrió con Renoir, aunque su cuerpo se doblara en una silla de ruedas y tuviera que atársele el pincel a su puño deformado y paralítico.

De los personajes de esta historia real, Rivera, García Cahero, Revueltas, Orozco y De la Cueva ya fallecieron. En cuanto a los vivos, en su mayoría se han acostumbrado a un ritmo de importantes logros. Pero siempre hay una diferencia entre el presente y lo que fue hace veinticinco años: ahora cada artista

respira y trabaja en el seno de su patente originalidad, tan cómodamente como la chinche de agua que atesora celosamente la burbuja de aire.

De los primeros murales que describo cuando estaban en proceso de ejecución, algunos fueron destruidos y muchos otros fueron borrados o repintados; los pocos que permanecen intactos, muestran limitaciones, titubeos y errores técnicos, mezclados con no pocas bravatas juveniles. Sin embargo, la vasta producción de murales pintados desde entonces, frecuentemente por los mismos hombres, muy rara vez supera estas piezas experimentales. Se llegó a una cierta culminación ya en 1923-1924 con Rivera, en sus escenas de Tehuantepec pintadas al fresco en la Secretaría de Educación; con Orozco, en la composición de la vida de San Francisco, y con Siqueiros en *El entierro del obrero,* ubicados ambos en la Escuela Nacional Preparatoria. Las obras que vinieron después, algunas francamente grandiosas, no hicieron mucho más por la fama de los pintores que convertir en oro la viva guirnalda de álamo.

La nostalgia por esos viejos tiempos, tal y como los viví, se justifica por mi robusta fe en el presente y en el futuro. México nunca pretendió ofrecer al viajero cuadros certificados y enmarcados, como en los países que se enorgullecen de un bien organizado comercio turístico. Lo único que no varía en las escenas mexicanas es su constante cambio. Mientras nuestra generación maduraba, se desarrolló una generación intermedia; ésta también la integraron auténticos muralistas que tuvieron éxito donde nosotros fallamos: en la pintura colectiva. Su trabajo no encaja en los límites temporales de este libro y ellos merecen una historia propia.

Hoy, trabajan pintores aún más jóvenes. Lo que hicimos no les provoca sino un vago interés retrospectivo, porque los recién llegados son francamente románticos: su ánimo requiere técnicas más exquisitas que el fresco genuino y formatos íntimos. Así, al parecer, el renacimiento del muralismo se desenvuelve y se agota durante el ciclo vital de sus pioneros.

Quiero agredecer al profesor Norman Holmes Pearson, de la Universidad de Yale, su valiosa ayuda editorial en la elaboración de este libro, y reconocer mi deuda con los administradores de la Fundación Guggenheim por la beca que me concedieron para que pudiera escribirlo.

J. C.

1. RAÍCES INDÍGENAS

LA TRADICIÓN mexicana es una chispa que oscila entre dos polos igualmente válidos: el indígena y el español. Desde los tiempos de la Conquista, el elemento indígena ha permanecido como símbolo de la integridad nacional, y en opinión de quienes ejercen el poder, de intranquilidad.

Ya en 1565, durante el poco entusiasta intento de separarse de España, conocido como la conspiración Ávila-Cortés, se despertaron las sospechas de los colonizadores cuando Alonso de Ávila entró a la ciudad de México encabezando una fantástica cabalgata de españoles disfrazados de jefes prehispánicos. Tres siglos después, durante el interludio de Maximiliano, las caricaturas políticas de la oposición destacaban a una joven azteca, pródigamente emplumada, que representaba a la nación libre de sus invasores franceses.

La contribución de lo indígena a la cultura mexicana siempre aparece en primer plano en épocas de inquietud política, no tanto como reclamo racial sino como estandarte simbólico: las sangres mexicanas están tan íntimamente mezcladas, que se da el caso del cura Hidalgo, un criollo blanco que defiende los derechos históricos de los indígenas, mientras que Porfirio Díaz, un broncíneo mixteco, personifica la opresión.

Como conviene a un movimiento nacido de una revolución, el renacimiento del mural se apoyó apasionadamente en el indigenismo; pero mientras que el término puede cuestionarse por sus implicaciones políticas, su significado resulta impecable en el nivel estético. El artista indígena tiene en su haber espléndidos logros. Con el agregado misterio de una antigüedad indefinida y el aire de muchos imperios reducidos a polvo, los

restos arqueológicos indígenas significan en relación al arte mexicano, lo que las ruinas y fragmentos grecorromanos a la Italia renacentista. Sin embargo, son tan fundamentales las diferencias de perspectiva entre las estéticas griega e indígena, que sólo pueden compararse en el elevado plano de la calidad, mas no en el de la forma. Para comprender al artista mexicano contemporáneo, debe tenerse en cuenta que, a medida que examina las firmes raíces tradicionales en su subsuelo cultural, encuentra que sus propios clásicos veneraban al horror por encima de la belleza, y reservaban para las representaciones del dolor físico y de la muerte el encanto que los griegos destinaron a la sensualidad (lámina 1a).

Para estudiar la trama de las numerosas culturas prehispánicas se debe simplificar, forzosamente. La esencia de las innumerables formas artísticas que conoció México antes de Cortés, puede ser al menos sugerida por la observación de las afinidades y los contrastes que muestran dos de sus civilizaciones mejor conocidas: la maya y la azteca.

El ciclo estilístico del arte maya sigue el esquema universal. Partió de formas arcaicas y culminó en una genuina pureza clásica; luego, aguzándose a través de los excesos del barroco, el arte maya se desvaneció con la civilización que lo había desarrollado. Poco antes del fin, una reacción de purismo o neoarcaísmo dio origen a algunos de sus monumentos más delicados.

Los amantes de la virtuosidad por sí misma, señalarán con orgullo los encajes de piedra de las estelas mayas, de complejidad insuperada en la historia de la escultura monumental: mediante espirales, volutas y curvas decorativas, hombres y animales, dioses y monstruos, entrelazan sus cuerpos para igualar la exuberancia tropical circundante. Por una especie de mimetismo estético, el hombre transformó los bloques de piedra en una imagen de la selva inhumana.

Pero algunas facetas de la vida y el pensamiento mayas no fueron representadas en este elaborado alarde que los escultores lanzaron a una naturaleza siempre en sazón. Un gusto sobrio

guió a los autores de los bellos relieves de Palenque y, unos ocho siglos después, a los pintores de frescos de Chacmultún. Sobre fondos lisos, personajes ataviados con túnicas como peplos se mueven con refinado porte, sus esbeltos cuerpos alargados todo lo posible. ¡Cómo choca la nerviosa espiritualidad que palpita en estas obras con el ideal atlético griego que otorga una salud rústica tanto a los hombres como a los dioses! La casi mórbida actitud que inmortalizan estos relieves es todavía un don natural de los mayas de hoy.

Cómo tales andróginos de lánguida apariencia fueron capaces de construir y mantener en funcionamiento la compleja maquinaria de su sociedad, resulta más comprensible para quienes han visto a los albañiles mayas levantar y llevar perezosamente sobre sus cabezas pesos bajo los cuales se tambalearía cualquiera de nuestros fortachones. Este pequeño grupo de obras de arte se encuentra más próximo a nosotros porque está dotado de un gusto psicológico que se presta a nuestros propios hábitos humanísticos de pensamiento.

Pero en el usual esquema maya de las cosas, el hombre estaba lejos de jugar el papel dominante; era un añadido inútil a un universo en que los planetas, las estrellas, y huestes innumerables y complejas de dioses se deslizaban en ordenadas órbitas. La más apremiante necesidad del hombre era vivir su vida sin cruzar las elipses invisibles sobre las que se movían estos entes misteriosos; de ahí que el sacerdote lo controlara todo, el arte incluido. Los asuntos metafísicos que los magos sagrados proponían al artista contratado eran, por un feliz accidente o una afinidad racial, exactamente los que convenían a su don. El escultor maya estaba sumamente interesado en las abstracciones; el uso de la línea, del volumen y el color, con propósitos no descriptivos, altamente intelectualizados, era tan natural para él como la fidelidad objetiva para una cámara fotográfica.

Las formas más antiguas de representación humana (Estela 8, Naranjo) son bastante realistas para tender a la caricatura. Pronto, sin embargo, con la creciente ambición y capacidad del cantero, la concepción se amplió. Las proporciones anatómicas

se distorsionaron monstruosamente; la riqueza de las vestiduras litúrgicas y la parafernalia ceremonial treparon como una enredadera sobre la forma humana, sometiéndola prontamente al papel de mero pretexto para los símbolos. Las facciones humanas permanecieron visibles por un tiempo, luego desaparecieron a su vez bajo una fantástica máscara divina, privando al espectador moderno hasta de este último refugio de su apreciación artística, tan estrictamente antropomórfica. El típico monolito maya fue destinado por sus hacedores a servir como una enciclopedia de conocimiento dogmático: acumulador una vez de energías religiosas, es todavía hoy, perdida ya la mayor parte de su significado, un centro de fervor plástico.

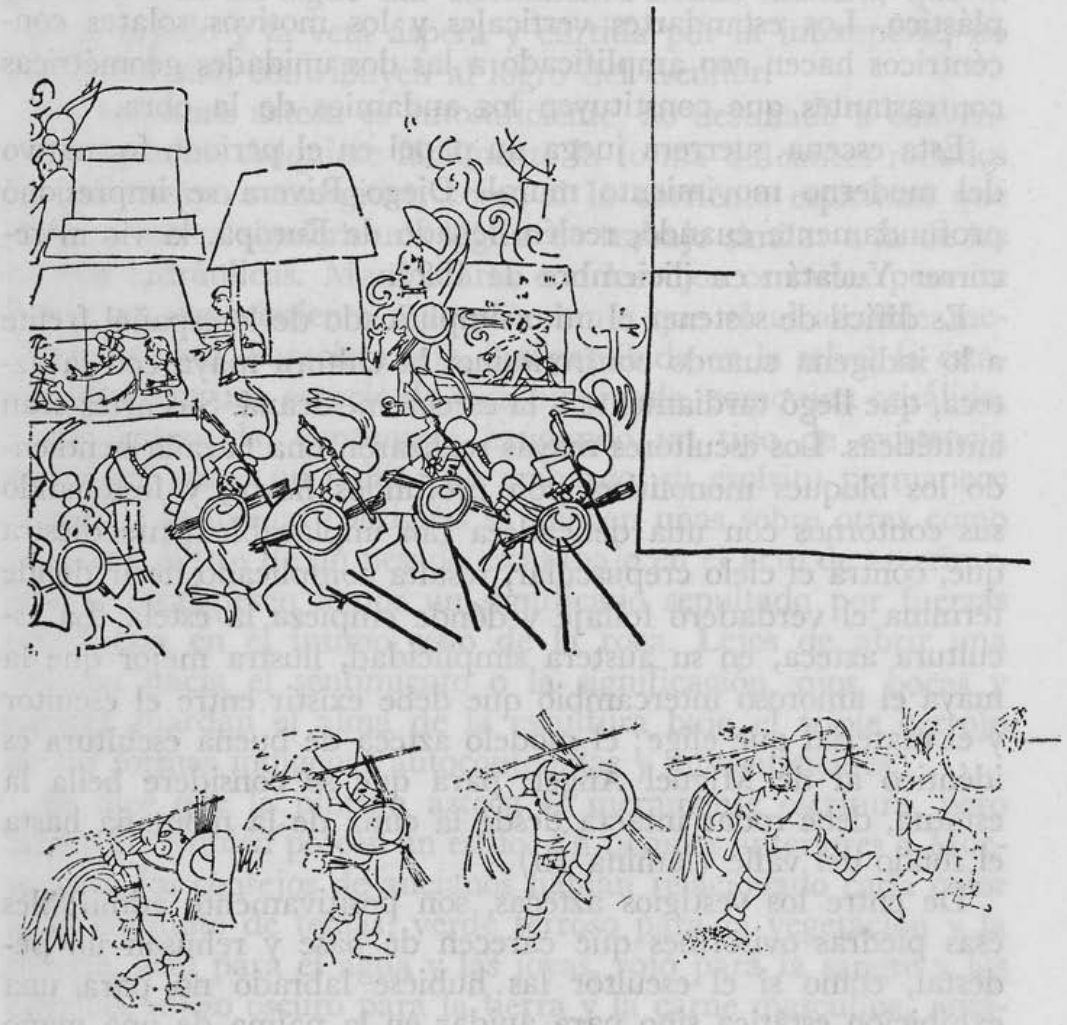
La escultura es el supremo fruto del sur del país maya, la cual, en tiempos en que los americanistas creían saber más de lo que hoy saben con certeza, fue llamada cultura del Antiguo Imperio. La pintura mural es quizás el mejor vehículo que hoy queda para expresar el pensamiento plástico del norte del país maya, conocido una vez como el Nuevo Imperio, cuya meca era Chichén-Itzá.

El Templo de los Tigres es un pequeño mirador que se levanta sobre el Juego de Pelota de Chichén-Itzá. El modesto templo servía a un propósito similar al que tienen las capillas en las plazas de toros en España, donde los lidiadores se arrodillan antes de la faena. Allí, los jugadores oraban por la victoria, los árbitros se sentaban a juzgar, y el equipo ganador recibía su premio. A causa de sus muchas pinturas murales, Stephens lo llamó en 1840 la Capilla Sixtina de América.

El mejor conservado de sus murales representa una batalla que tiene lugar en un campo entre las casas techadas con paja de una tribu y las tiendas de sus sitiadores. Los guerreros, más de cien, usan escudos redondos y largas jabalinas; uno yace tendido sobre el prado como un águila, con su muslo atravesado por una lanza. Mientras los hombres dan y reciben la muerte, sus mujeres van y vienen llevando provisiones del hogar a las líneas del frente. En la aldea, unos cuantos ancianos están acucli-

llados en los techos, impasibles ante la epopeya que se desenvuelve.

El pintor ha instrumentado un juego magistral de geometría, jugando el círculo del escudo contra la línea recta de la lanza. Las diagonales surgen hacia arriba desde afuera, en dirección al centro. Cada drama individual aporta su segmento incli-



I, II LANCEROS EN BATALLA, detalle de un mural, hacia el siglo XIII. Templo de Tigres, Chichén-Itzá. Boceto de Jean Charlot.

nado para conformar la pirámide oculta, que es la finalidad compositiva del pintor (ilustraciones I, II).

En la parte inferior del panel, destinado a primer plano, negocian jefes emplumados, sentados en banquillos bajos junto a tiendas cupulares. Elevándose osadamente sobre la escena frisada, dos estandartes son rematados por una aparición del dios mayor, entronizado en el disco solar orlado de rayos luminosos. Clímax espiritual de la pintura, esta visión es también su clímax plástico. Los estandartes verticales y los motivos solares concéntricos hacen eco amplificado a las dos unidades geométricas contrastantes que constituyen los andamios de la obra.

Esta escena guerrera juega un papel en el periodo formativo del moderno movimiento mural. Diego Rivera se impresionó profundamente cuando, recién llegado de Europa, la vio al recorrer Yucatán en diciembre de 1921.

Es difícil de sostener el mito simplificado de lo español frente a lo indígena cuando confrontamos la cultura maya con la azteca, que llegó tardíamente a la escena mexicana. Sus artes eran antitéticas. Los escultores mayas realizaron una hazaña hendiendo los bloques monolíticos con profundos hoyos, y festonando sus contornos con una delicadeza tan implacablemente diestra que, contra el cielo crepuscular, resulta complicado decir dónde termina el verdadero follaje y dónde empieza la estela. La escultura azteca, en su austera simplicidad, ilustra mejor que la maya el amoroso intercambio que debe existir entre el escultor y el material que elige; el modelo azteca de buena escultura es idéntico al de Miguel Ángel: para que se considere bella la estatua, debe rodar intacta desde la cima de la montaña hasta el fondo del valle (lámina 1b).

De entre los vestigios aztecas, son positivamente admirables esas piedras oviformes que carecen de base y rehúsan un pedestal, como si el escultor las hubiese labrado no para una exhibición estática sino para anidar en la palma de una mano gigantesca. Al mismo tiempo que el *chapulín* de carneolita y la *calabaza* de jadeíta, expuestas actualmente en el Museo de

Arqueología de la ciudad de México,* imitan un insecto y un fruto, también enfatizan su cualidad de piedra dura, como si las herramientas del artista, aunque triunfantes en la delineación de su tema, estuvieran tan armonizadas con el material como la erosión climática. A idéntico respeto por las leyes orgánicas se debe, en parte, la belleza de las tallas en madera del teponaztle, en las que el ocelote está agazapado y a punto de saltar, y aun así sigue tan ciertamente siendo madera, que el tronco rajado y la veta áspera y curtida por la intemperie, no demeritan sino contribuyen al logro del escultor.

La escultura azteca es autosuficiente, no destinada a convencer o agradar. Adquiere fácilmente la forma de cantos rodados mucho tiempo sumergidos, como si la corriente espiritual que le diera forma siguiera una lógica de trabajo similar a la de las fuerzas hidráulicas. Manipularla con los ojos cerrados permite lograr un conocimiento más penetrante que el alcanzable mediante la vista. Pareciera que, desapercibida en la selva, la estatua respirara una especie de vida hibernada, como una crisálida, y que enterrada, continuara exudando un tipo de existencia silenciosa, como un bulbo; sin embargo, su espíritu permanece remoto. Las formas contiguas se pliegan unas sobre otras como las alas y élitros de un pesado escarabajo en el acto de aterrizar, cual si protegiesen mejor un significado sepultado por fuerzas centrípetas en el íntimo seno de la roca. Lejos de abrir una ventana hacia el sentimiento o la significación, ojos, bocas y narices guardan el alma de la escultura bajo el triple cerrojo de sus formas indígenas autocontenidas y autosuficientes.

Se dice que la pintura azteca es meramente escritura, pero las letras también poseen un estilo. En tiempos anteriores a Moctezuma, los consejos de ancianos habían relacionado cada color a un conjunto de temas: verde terroso para la vegetación y la muerte, azul para el agua y las joyas, rojo para la sangre y las estrellas, rojizo oscuro para la tierra y la carne masculina, amarillo para los felinos, los sacerdotes y la carne femenina, negro

* Ahora se han trasladado al Museo Nacional de Antropología. [N. del e.]

para el infierno. Sobre los fondos lisos de los códices aztecas, partidos o cuartelados en colores heráldicos, viven para siempre los acuclillados y gesticulantes pigmeos de abultadas rodillas, eternizados sobre papel encalado de fibra de maguey desde mucho antes que naciera Colón.

La Conquista no pudo suprimir la estética indígena. La Iglesia Católica pronto adquirió en México un sabor nativo: rosetas de papel, danzas sagradas y torturas autoinfligidas treparon cual hiedra pagana sobre el dogma, tan antiguo como la roca. El Cielo movió su cabeza en señal de aprobación. No sólo apareció la Guadalupe sobre una tilma india de paja, sino que su rostro ladeado y sus manos unidas, oscuros en contraste con las cenizas de rosas de la túnica y el azul ceniciento del manto, eran inconfundiblemente de carne indígena: matices de color canela desvaneciéndose hasta el aceitunado.

En 1810 Hidalgo alzó a la Virgen humildemente vestida contra otra, española: Nuestra Señora de los Remedios, del tamaño de una muñeca y endomingada en una pirámide de brocado, tiesa por el peso del oro. A pesar del común denominador —Nuestra Señora—, fue una firme manifestación que ya incitaba a las nuevas estéticas mexicanas contra las europeas.

El indigenismo resurgió en la década de 1860 cuando la República aplastó al Imperio en un escenario con reparto apropiado: el rubio Habsburgo frente a Juárez, oscuro como el jade. Las litografías popularizaron el pétreo calendario azteca que se convirtió en un orgullo nacional. Pero poco después, el renegado Díaz blanqueó su cara y sus manos e hizo naufragar el aprecio mexicano por las cosas propias.

El progreso retrógrado del régimen de Díaz se mostró en dos contribuciones sucesivas a las ferias mundiales de París: 1889: El pabellón nacional era "una restauración de un templo azteca, cuyos altos muros de pizarra ascienden en escalones imposiblemente empinados y está coronado por estatuas extrañas y repulsivas de reyes y divinidades"; 1900: "Hoy, como es propio de una nación moderna y civilizada, el edificio representativo sugiere un palacio moderno, en el estilo neohelénico tan predomi-

nante en la capital mexicana [¡], la fachada principal sobre el Sena . . . precedida por una escalinata flanqueada por esfinges."[1]

El indigenismo fue de nuevo la fuerza tradicional de la revolución del siglo xx. En esta ocasión, los dirigentes estaban mal caracterizados: el indígena Díaz era el villano desalojado por el salvador de los indígenas, el barbado Madero, de tez rosada. El indigenismo coincidió con el levantamiento político de un pueblo que llegó a la capital desde despeñaderos como el de Tepoztlán, donde todavía se oye el sonar del teponaztle, donde aún se lanzan sonoros discursos en náhuatl hacia el cielo nocturno. De las enormes alas de los sombreros zapatistas pendían Guadalupes de piel nogada. El mayo Obregón recorrió sin miramientos el mapa con sus guerreros yaquis. Y pronto, los frescos con temas indígenas cubrieron por fuerza los muros de los edificios públicos de la capital.

No podía existir una apreciación del arte indígena sobre bases estéticas, en tanto los ideales de artistas y críticos siguieran los modelos del Renacimiento italiano, a menudo rebajados a una Madonna compuesta por carnes de Rafael y sonrisa de Da Vinci. La siguiente generación idolatró al realismo fotográfico y a sus apóstoles Gérôme y Meissonnier, junto con más de un pintor de deshollinadores lacrimosos y monjes risueños. Naturalmente, sólo escasos residuos les ofrecía el arte prehispánico. José Bernardo Couto dio el fallo del caballero, cuando en 1860 dijo de las pinturas aztecas: "En ellas no hay que buscar dibujo correcto, mi ciencia del claro-oscuro y la perspectiva, ni sabor de belleza y de gracia . . . ni acertaron a expresar . . . las cualidades morales y los afectos del ánimo . . . Se nota . . . cierta propensión a observar y copiar de preferencia los objetos menos gentiles que presenta la naturaleza, como animales de ingrata vista."[2]

En tanto reinaron tales valores, los pintores que eligieron temas mexicanos los expresaron a la manera de sus maestros euro-

[1] M. Walton, *Chef d'oeuvre of the Exposition Universelle,* Filadelfia, 1900.

[2] José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México.* México, 1872. Texto fechado en 1860. [Reditada por el FCE en 1947. N. del e.]

peos, aunque en esas pinturas los caballeros aztecas avergonzacen invariablemente a los salvajes blancos con sus mejores maneras. En la década de 1870, Félix Parra, elogiado después por Rivera como "el sostén del culto al antiguo arte americano", presentó a Cortés como un rufián: su bota con espuela sobre el cadáver de un indio, la viuda y el hijo mirando con espanto al patán de armadura. En su deseo de dirigir la simpatía del espectador hacia la víctima, el artista transformó a la mujer en una modelo de la campiña romana, con todo y pañoleta, tan popular en esa época en las academias italianas. En la década de 1880, Leandro Izaguirre, futuro maestro de Orozco, pintó en *El tormento de Cuauhtémoc* la calcinación parcial del último emperador azteca.

Para rendir frutos estilísticos, las lecciones incipientes del arte indígena tuvieron que esperar la vindicación que les proporcionó el cubismo. Sólo entonces, los artistas y críticos minimizaron las implicaciones del motivo, abandonaron las reminiscencias de otro tipo de obras maestras, e insistieron en la apreciación de la pureza plástica. La suerte que tuvimos a este respecto no requirió de preparación alguna. Nos aproximamos al arte indígena con una panoplia de prejuicios tan europeos como los de las generaciones anteriores, pero el viento había cambiado: las corrientes del arte internacional se arremolinaban ahora cerca de las costas prehispánicas.

Para alabar al arte indígena tuvimos lo que le había faltado a los hombres de buena voluntad de mediados del siglo XIX: una clave de su sentido plástico. Desde Cézanne, el cono, la esfera y el cilindro adquirieron significados esotéricos. Picasso lanzó el cubo. Severini, Metzinger y Rivera urdieron una alquimia cubista de la cuarta dimensión, deslizando cartones y rotando alambres en una intoxicación de descubrimiento. Sus mentes de pintores no demasiado metafísicos vibraron por un momento en los límites de lo visible. Más allá de esto, no podía respirar la pintura física.

Gino Severini citó a Rivera en 1917 cuando dijo: "Un ser que viviera en un mundo con refracciones diversas, en vez de homogéneas, estaría obligado a concebir una cuarta dimensión."

Severini añadió: "Este medio con distintas refracciones se realiza en una pintura, si una multiplicidad de pirámides remplaza al simple cono de la perspectiva italiana."[3] Estos vislumbres, obtenidos con dificultad, de un arte tal vez posible en otro planeta, se tornaron asombrosas visiones de la realidad para el peregrino estético venido de París al Museo Nacional de la ciudad de México. Pero las pirámides, esferas, cubos y conos aztecas, lejos de conservar, como los cubistas, un olor a humedad de salón de clases, eran dientes, pistones y rodamientos de los que podría sospecharse que tenían funciones cósmicas. Sublimaban otro fetiche de París: la máquina. Las esculturas teogónicas aztecas, las Coatlicues, las grandes cabezas de serpiente, los receptáculos de sangre, las piedras de sacrificio y de calendario, aparecieron súbitamente como preformas clásicas e ilustraron la tendencia fieramente racional que acababa de liberar a la pintura de los lustrabotas que juegan dados, los cardenales comiendo langosta y las mujeres desnudas, que habían pasado por arte sólo una generación atrás.

Aunque nací y me crié en París, y pasé por la École des Beaux-Arts, mis sonajas y cartillas fueron los ídolos y manuscritos mexicanos de la colección de mi tío Eugène Goupil; fueron también mi ABC de arte moderno.

A comienzos de este siglo, cuando la vanguardia parisiense regresó, orgullosa de sus extraños trofeos, después de avanzar mucho camino a través de selvas estilísticas inexploradas, la grotesquería exhibida parecía familiar y algo insustancial desde mi tan aventajado punto de vista amerindio. El conocimiento de *calli,* el jeroglífico azteca que significa "casa" —un cubo de espacio contenido en un cubo de adobe—, deslavó los paisajes angulares de Braque y Derain a no más que una desviación moderada del impresionismo. Los colores lisos de los códices, de intensa pureza cromática, apareados en refinada discordia, podían pasar por la meta a la que dirigió sus primeros pasos titubeantes el Matisse de *Música* y *Danza.* Las anatomías que armó

[3] "La peinture d'avant-garde", en *Mercure de France,* 1o. de junio de 1917.

Léger con regla y compás, viraban sin duda lejos de Bouguereau, pero todavía tenían mucho que andar con sus semimecánicas piernas para igualar el aspecto terriblemente abstracto de Tláloc o Tzontemoc. Los ídolos combinaban la hosquedad de un Derain de 1916 con las insinuaciones matemáticas de Juan Gris. Algunos se salvaron en la comparación; por ejemplo, la destripazón de los objetos, por Picasso, se equiparaba a la ferocidad de un acuchillamiento ritual azteca.

En este molde de arte prehispánico, entendido en los términos de un presente plástico, el grupo de muralistas vertió cuantos sentidos humanos fueron dominantes en su momento social; en otras palabras, el indigenismo político fue el aliento que informó al indigenismo plástico.

En 1921, en el manifiesto que inauguraba el movimiento, Siqueiros afirmó: "Debemos acercarnos a las obras de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera)... Nuestra identificación climatológica con ellos nos ayudará a asimilar el vigor constructivo de su obra. Su conocimiento claro y elemental de la naturaleza puede ser nuestro punto de partida."[4]

Rivera dijo en su primera entrevista al regresar de Europa, el 28 de julio de 1921:

> La búsqueda que los artistas efectúan con tanta intensidad termina aquí en México, en la abundante realización de nuestro arte nacional. Podría decirle mucho respecto al progreso que puede realizar un pintor, un escultor, un artista, si observa, analiza, estudia el arte maya, azteca o tolteca, ninguno de los cuales se queda corto frente a ningún otro arte, en mi opinión.[5]

Los críticos estuvieron de acuerdo. José Juan Tablada dijo en enero de 1923: "Después de un largo sueño académico, el

[4] David Alfaro Siqueiros. "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en *Vida Americana,* Barcelona, mayo de 1921, núm. 1. [Recogidos en *Textos de David Alfaro Siqueiros,* México, FCE, Col. Archivo del Fondo, núm. 22-23, 1974.]

[5] Citado por Roberto Barrios, "Diego Rivera, pintor", en *El Universal,* 21 de julio de 1921; reimpreso en *El Universal Ilustrado,* 28 de julio de 1921.

antiguo arte azteca ha inspirado un renacimiento nacional."[6]

El Dr. Atl escribió en julio: "Parece que hoy, las fuerzas de las razas precortesianas están surgiendo de nuevo, especialmente en lo que concierne a la pintura."[7] Incluso se alardeó de que la técnica era prehispánica. *El Universal* afirmó: "El artista-pintor Diego Rivera ha redescubierto el proceso utilizado por los antiguos mexicanos para producir espléndidos frescos, como los que hoy admiramos en los monumentos de San Juan Teotihuacán."[8]

Los conservadores se apoyaron exactamente en el mismo punto para ridiculizar al movimiento mural. Un editorial de *El Demócrata* se burló de los "equívocos pigmentos a la moda teotihuacana".[9] Rivera, quien había dicho que los murales debían contar una historia, fue reprobado por el mismo periódico: "Un pintor equipara la pintura con la escritura: si sostuviéramos esta definición, deberíamos regresar más allá de los primitivos italianos, tan remotamente atrás como los primitivos aztecas que contaban su historia en jeroglíficos."[10]

Por lo menos un pintor, José Clemente Orozco, dio la fría espalda al indigenismo, tanto político como artístico. Un periodista sugirió en 1926 que "Diego es considerado el pintor de nuestra raza". Orozco objetó:

> Lo que él hace, al poner una profusión de indios en sus pinturas, es aprovechar la oportunidad mientras hace estragos la viruela india, una enfermedad que está picando a nuestros políticos... Es comprensible como arte para exportar, pero no hay excusa para pintarlo en México... ¿Que sigo las tendencias de Rivera? Mejor lo haría directamente, consultando las fuentes originales en el Museo Nacional, los códices y otros restos del arte aborigen que reproduce Rivera.[11]

[6] "Mexican painting today", en *International Studio,* enero de 1923.

[7] Atl, "¿Renacimiento artístico?", en *El Universal,* 13 de julio de 1923.

[8] "Diego Rivera descubre un secreto de los mexicanos", en *El Universal,* 19 de junio de 1923.

[9] *El Demócrata,* 2 de julio de 1923.

[10] "Pintura de caballete y pintura de pulquería", editorial, en *El Demócrata,* 20 de julio de 1923.

[11] Citado por Miguel Bueno, "El arte de Diego Rivera atacado por el genial artista C. Orozco", en *El Imparcial,* 22 de noviembre de 1926.

¿En qué medida sostienen las obras mismas los debates de los pintores y las opiniones sustentadas por amigos y enemigos? Primeros en fecha, si bien no son murales, están los cuadros que pintó Carlos Mérida alrededor de 1919; dio nuevos usos creativos a los colores heráldicos y a los contornos ininterrumpidos que se encuentran en los códices. Luego vino Rivera, quien mostró una gran comprensión en sus figuras arrodilladas de 1923, a menudo mujeres vistas desde atrás, en las que piernas y brazos se aprietan al ovaloide del torso, con una economía de forma que sugiere una escultura salida de una matriz suavizada por un glaciar.

De los gigantes que Siqueiros dejó inconclusos en la escalera menor de la Preparatoria, Rivera escribió con justicia que eran "la síntesis más lograda de la raza a que se ha llegado desde los tiempos prehispánicos".[12] Paradójicamente, Orozco realizó otra magistral fusión de la plástica y las emociones actuales y antiguas en los indios acuclillados frente a un teocalli bañado en sangre, realizados al fresco en 1926, en la escalinata principal de la Preparatoria. Fue allí y en ese mismo año cuando maldijo al indigenismo.

La suposición de que aquí estaba la resurrección de la cultura india, con sus implicaciones literarias y románticas, resultó popular. Ya en 1919, al inaugurar la exposición de Carlos Mérida en Quetzaltenango, Yela Gunther escribió:

> El cuerpo contorsionado de la Estrella Matutina, de turquesa empenachada con plumas esmeraldinas... se reflejó en el profundo espejo de la Diosa cuya falda azul se repujaba de oro a medida que el Sol (que había dejado de iluminar la mansión de los muertos) ascendía a su palacio amarillo... esta Gran Estrella enfrentó su propio reflejo en tres discos de oro tendidos sobre un campo de desmenuzadas piedras estancadas, un ensayo del legendario ritual de irradiación, ausente de los templos abandonados de aztecas, mayas e incas por más de cuatro siglos... Se vio juntar cabezas a dos serpientes que sostenían entre sus colmillos la reconocible máscara

[12] "Diego Rivera discute su extraño arte pictórico", en *El Demócrata,* 2 de marzo de 1924.

de un dios; uno sabe que en la tierra amada del Sol, ni un día faltó su ofrenda de fuego en un incensario encantado de copal.[13]

Este texto, que cambia de cultura a culto, fue un modelo para los comentaristas posteriores. Siete años después, D. H. Lawrence en *La serpiente emplumada,* imaginó como una consumación idónea de la Revolución el devoto paseo de los ídolos, en hombros de los fieles indios, alrededor de las márgenes del lago de Chapala.

13 "Disertación", en el catálogo *Exposición Carlos Mérida,* patrocinada por el Diario de Los Altos, Quetzaltenango, Guatemala, en sus oficinas, 1919.

2. RAÍCES COLONIALES

En un retrato cultural de la nación mexicana, no deberían descontarse a la ligera los trescientos años de gobierno español. Con frecuencia, se ha subrayado el contraste entre lo indígena y lo español, pero existe también una verdadera afinidad.

No es con la España contemporánea con la que México se encontró, tampoco con las fisonomías zalameras de las grandiosidades de Goya, sino con la España acorazada y de nariz afilada de los conquistadores: la imagen gemela del orgulloso perfil de un caballero águila azteca. Los americanos y los europeos, cuando no se hacían pedazos, disfrutaban los rasgos que tenían en común. El secuestrado Moctezuma jugó elaboradamente civilizadas partidas de damas con Cortés, cuyas tácticas de abogado correspondían exactamente a la suave complejidad de la mente imperial.

Las analogías entre el arte precolombino y el colonial son tan verdaderas como lo son los contrastes más obvios. La evolución de los códices, desde los pre hasta los poshispánicos, muestra a los ilustradores indígenas, los tlacuilos, deslizándose inconcientemente de jeroglífico a santo, de la línea cubista y el color estarcido del códice Zouche, animado de una lógica de repetición y redoble, al suave claroscuro de *El divino* Morales, y de ahí a Murillo (lámina 2).

El movimiento estético iba en ambos sentidos. Los franciscanos pronto se dieron cuenta de que, para ganarse a los indígenas, era imperativo que aprendieran su lenguaje y escritura, que constituían también su arte. Nacido en México y probablemente mestizo, fray Diego Valadez, en el siglo xvi, grabó placas didácticas que están a medio camino entre los jeroglíficos aztecas

y las simbólicas escenas teológicas entonces de moda en Europa. Si se planeaba y construía una iglesia, en el paso del papel a la piedra, las cosas sucedían como corolario de los hábitos de trabajo del cantero indígena y, con mucha frecuencia, de su modo de pensar.

De dios a Dios, los parentescos plásticos facilitaban la transición religiosa. Las máscaras divinas de cada uno fueron deformadas y mutiladas; una, con tatuajes y manchas de grasosa pintura teogónica; la otra, con heridas de espinas e hilillos de sangre. Cascadas de sangre por las empinadas escaleras del teocalli. Bordes ensangrentados en el cáliz de la misa. El rostro humano desollado, que ajusta como un guante sobre el rostro del dios Xippe, introdujo al devoto indígena en el semblante lastimero impreso en el paño de la Verónica.

Para los espíritus inquietos, debieron haber existido afinidades espirituales. De otra manera, ¿cómo sería posible que Juan Diego, quien llegó a la madurez bajo la sombra del altar de Tinonantzin, pudiera haber ingresado, sin esfuerzos, en las filas de la santidad católica, cargado con las rosas que le tirara Nuestra Señora?

El impulso religioso de los tiempos coloniales engendró dos estilos que sirvieron a sus dos facetas. Así como un devoto se arrodilla sin ser visto y desahoga su alma en la soledad, los exvotos son una plegaria íntima pintada: viven en los rincones oscuros de las capillas, donde los estetas nunca se congregan, pero donde los creyentes, considerándolos como ya vistos, miran directamente hacia el altar. No se espera de ningún coleccionista, sino sólo de Dios, que disfrute y atesore los exvotos. Sin embargo, los feligreses se congregarán en otros momentos en las iglesias, para admirar la pompa y escuchar la eclosión de los ritos litúrgicos. Estas ceremonias corresponden a un arte extrovertido que certifica el viaje celestial de ida y vuelta. En los pequeños exvotos, el hombre susurra a Dios. Desde el altar, paredes, nichos y cúpulas, Dios envía de regreso, con estruendo, sus bendiciones al hombre.

En México, la categoría encubridora del "tema religioso" abarca más que los personajes mojigatos que se disfrazan de santos en el arte religioso de la mayoría de los países. Un sustrato de desangramiento ritual azteca, aunado a un estrato de ascetismo español, no conforma una belleza delicada. Por haber llegado tarde, el santo tuvo que probar su temple por lo menos en forma tan impresionante como la hacía el fanático pagano; si este último ensartaba a través de su lengua una cuerda con nudos, como forma de oración, el recién llegado tenía que hacer algo mejor para ganarse la bienvenida.

Almas friéndose en el purgatorio, junto a un papa o un cardenal arrojados allí como escarmiento, molinillos desenrollando los intestinos de los mártires, ojos o senos servidos en una bandeja, Cristo después de la flagelación, despellejado hasta los huesos, sangrando de hinojos en su celda como un animal herido en su cubil, son todavía devociones preferidas e imágenes populares en las iglesias mexicanas (lámina 3a). La escultura colonial predica a la congregación. Su fuerza es centrífuga, irradiándose desde el implícito corazón y alma de la efigie, a lo largo de miembros retorcidos hasta las puntas mismas de los elocuentes dedos, hacia el espacio.

Conocer tal escultura a través del sentido táctil, no sería una experiencia estética muy distinta a la de esculcar un maniquí. Las estatuas están enyesadas, laqueadas o pintadas, con pestañas y pelucas hechas de cabellos, dientes y costillas de hueso humanos. Frecuentemente, están engalanadas, vestidas con terciopelos y damascos, y sus pies de madera calzados con plata. Algunos escultores, todavía insatisfechos con las limitaciones estáticas de sus materiales, experimentaron con la cinematografía. Se ahuecaba el cráneo de madera del santo, se vaciaban las órbitas, y los ojos se confeccionaban sobre balines tan impresionantes como ojos de muñecas, saltados y rodando en agonía mística, movidos desde atrás por un discreto tirón de hilos escondidos. El purista en materia de técnicas sólo puede sentir indignación ante tal licencia; pero también hay que admirar la fuerza de un impulso que purificó tales medios bastardos, y un arte

que sobrepasó las reglas del buen gusto en su deseo de conmover, debatir y convertir.

Las reglas de la talla directa y el respeto por el material, importantísimos en la escultura azteca, no significaban nada para el escultor de santos, quien pegaba los materiales más disímiles e incompatibles, si sentía que podía añadir algún otro elemento al argumento plástico.

Las primeras iglesias fueron construidas no sólo para la devoción, sino también para la defensa. Eran fortalezas sagradas, con pocas y estrechas entradas. Los gruesos muros garantizaban la protección del exterior, y en el interior había amplios espacios ininterrumpidos, que invitaban a los frescos. Para la mayoría de los creyentes, la pictografía era la única forma de comunicación que habían aprendido a leer, y para los frailes, la pintura y la escultura demostraron ser, al final, un medio más fácil para controlar que las asperezas y los embrollos de las numerosas lenguas indígenas.

El convento de Actopan, del siglo XVI, es una fortaleza de piedra maciza revestida en su exterior con un rosado Matisse, donde se buscaba satisfacer las complejas necesidades de una comunidad religiosa con una eficiencia funcional tan estricta como la de un Le Corbusier. Desde las letrinas hasta la gigantesca chimenea y el palomar; desde el inmenso comedor, el atril y la escalera escondidos en la pared en una ingenua forma ahorrativa de espacio, se extiende ese rigor a las numerosas celdas de pequeñas ventanas, con asientos y descansos para los pies tallados en el espesor del antepecho, donde el cuerpo monástico se dividía en sus células humanas.

La desnudez arquitectónica, adecuada en una "máquina para vivir" de Le Corbusier, no hubiera llenado las necesidades de Actopan, cuya función era también crear santidad. La "máquina para orar" demuestra ser tan eficiente como la otra. En la nave, el espacio se encauza hacia un ascenso vertical dirigido a encontrarse con el cielo; en los pasillos, los bajos rombos y óvalos de los miradores enmarcan las montañas circundantes en horizontes tan sosegadores como un mar tranquilo. El prin-

cipal engrane de este generador espiritual son los murales del siglo XVI, el delicado revestimiento interior del macizo complejo de piedra. La bóveda de cañón de los corredores, a los cuales se abren las celdas, está cubierta por una imitación de una red de aristas grises entrecruzadas, unidas por medallones con cabezas de querubines grises y de mejillas coloreadas. En cada celda, un friso pintado divide a la pared a media altura; sobre un fondo negro se encuentran discretas siluetas de *putti* desnudos, que montan en delfines que se transforman en hojas de acanto, monstruos de un aspecto fiero no muy distintos de las serpientes emplumadas prehispánicas (lámina 3b). En los cuatro rincones del techo, hay cuatro ángeles con suaves mantos botticellescos y los brazos alzados sostienen cordones atados a un monograma central, enmarcado por una rica guirnalda. Las jambas de las puertas del mismo cuarto muestran a San Pedro y San Pablo como erguidos dioses ribereños, con riachuelos de líneas en lugar de barbas.

Bajo un techo abovedado que imita cantería blanca y negra, y cuyas vigas están sostenidas por rosetas bermejas, se encuentra el cubo de la escalera. Ahí, capas de hojas de acanto, entreveradas con niños y quimeras, separan a estratos de monjes, doctores y obispos, enmarcados por falsos arcos que repiten, ilusoriamente, el ritmo del patio cercano. Diseñados con un trazo de delicadeza oriental, los santos hombres rezan, escriben y meditan en medio de las intoxicantes geometrías de las realzadas paredes de piedra y de los pisos de ladrillo en perspectivas inclinadas; se sientan sobre banquillos y trabajan en mesas pintadas como un bloque sólido dudosamente a plomo. El blanco y negro es enaltecido por pinceladas leves, ocre para la madera, verde tierra para las cortinas, un azul cielo, un pálido rosa-tierra para la piel, utilizado una sola vez, en forma opaca y consistente, sobre el sombrero de un cardenal. Un panel, que permanece hasta ahora empotrado y que es el único que se conserva perfectamente, retrata al superior y a dos nobles indígenas, quienes suministran la tierra y el trabajo. El monje, vestido de negro y los indios ataviados con tilmas blancas, una de ellas con el borde

moteado de negro. Por detrás de las tres figuras hincadas, se ve un grupo impreciso de árboles y montañas oblicuas.

Una gran luneta muestra un paisaje de piedras, apanalado con grutas, donde brota una suave flora de violetas silvestres, eneas y árboles enanos, sugeridos en una rápida línea de *staccato*. En este escalonado escenario que semeja un desierto egipcio, los ermitaños se flagelan, discuten, mueren y se abrazan. La Divina Criatura saca agua de un árbol. El sátiro, con quien San Antonio se encontrará, está en camino: es un cargador ungulado que lleva el bulto en la espalda atado a sus cuernos.

Sólo una vida casta llevada en forma comunal puede explicar la perfecta armonía que imperaba en los monasterios del siglo XVI. En ellos, el pintor de murales no se imponía sobre una arquitectura anacrónica; más bien, con frecuencia veía crecer el edificio para responder a las necesidades de su propia comunidad. Vivía en una de las celdas que él decoraba. Se arrodillaba y cantaba en la capilla donde había pintado frescos, unido a su trabajo hasta la muerte.

Mientras la belleza de Actopan reside en el hecho de ser de una sola pieza, otras construcciones antiguas resaltan por ser palimpsestos plásticos, cuyas sucesivas capas artísticas, aunque antagónicas entre sí en cuanto al estilo, cuentan también una leyenda fascinante. La parroquia de Tlatelolco es de las más antiguas en América. Moctezuma acompañó a Cortés a este populoso barrio de su capital para ver el teocalli consagrado a Huitzilopochtli, el dios de la guerra. Algunos años más tarde, el conquistador español remplazó el templo por otro, dedicado al Señor Santiago, su ángel guardián militar.

Ya en 1531, antes de que la Virgen de Guadalupe trastornara su piadosa rutina, Juan Diego caminaba trabajosamente con frecuencia desde su pueblo, Toltetlac, a Santiago Tlatelolco para orar. Una década más tarde, el acosado padre Motolinia escribió: "La misa para los indígenas está diariamente atestada: tan pronto como se abren las puertas, ahí están ellos esperando. Como no necesitan vestirse o afeitarse para venir, enfilan hacia la iglesia a los primeros rayos del amanecer."

Quien mire a San Cristóbal, no morirá repentinamente ese día; de ahí la cuidadosa costumbre de pintar al santo cerca de la puerta de la iglesia medieval, para que no se le escape a los ojos devotos. El icono preventivo llegó a América, un guijarro en la pesada estructura de la Iglesia Católica traído a cuestas por otro Cristóbal, Colón, cuando cruzaba el Océano Atlántico. Santiago Tlatelolco tiene su San Cristóbal, un gigante toscamente modelado, tan piramidal como el vecino teocalli, que va disminuyendo de unas piernas retorcidas de roble nudoso, pasando por una coraza romana orlada con lenguas de cuero, hasta una pequeña y delicada cabeza barbada, encogida en escala y en ánimo, para acomodarse a la escala y al ánimo de su Sagrada Carga Infantil (lámina 4).

La actual iglesia fue terminada en 1610, que es la fecha más antigua y más probable de la realización del mural; pero sus raíces estilísticas pueden ser todavía más remotas. Un origen gráfico es sugerido por la paleta de grises y negros, tenuemente realzados por un color tierra. Su prototipo puede haber sido un xilograbado alemán del siglo xv que cruzó el océano pegado en el lado interior de la tapa del baúl de un marino, o una ilustración renacentista del siglo xvi en un libro monástico. Según las reglas del buen conocimiento, el primitivismo debería preceder en tiempo a la complejidad del Alto Renacimiento, lo que sugiere un burdo corte en la madera llevado a escala mural por un artista que tuviera presente a Italia. Pero en México, eso también puede significar el reflejo de un Ticiano traducido a términos de ingenuidad provinciana.

Una inscripción al pie del panel dice que "esta imagen fue restaurada y la iglesia encalada por dentro y por fuera . . . en el año de 1763". Ya en aquel tiempo debe haber sido una efigie muy antigua y venerada, para haber sido preservada, aunque su simpleza bárbara se resiente pesadamente sobre las decoraciones florales estarcidas de la época. El siglo xviii no se distingue por su respeto hacia las formas artísticas anteriores, y el restaurador no escatimó esfuerzos para modernizar el viejo santo; refrescó la melena del gigante con rizos y acarició al niño con

un pincel empapado de azúcar estética. Paradójicamente, una mescolanza de estilos y una diversidad de manos, a través de los siglos, dio como resultado un arte extraordinario.

El San Cristóbal de Tlatelolco permanece como una clave para la rudeza de los comienzos pioneros. Actopan ilustra la firme complejidad de la temprana vida monástica. Pero en los murales se expresan muchas otras facetas contrastantes de la devoción mexicana. Únicamente el siglo XVIII podía haber ideado un recinto teológico tan precioso como el del santuario de Atotonilco, donde la Virgen del Rosario descansa entre quehaceres sagrados. La pequeña Virgen, como una muñeca, con mejillas laqueadas de rosado y tiara enjoyada, posee un elaborado vestuario de damasco y cordoncillo dorado, que responde a los cambios de estación y a los muchos requerimientos sociales de las procesiones urbanas y las visitas a las comunidades vecinas, para garantizar lluvias y buenas cosechas, con el mejor manto asignado para recibir como anfitriona a las muchas imágenes que devolvían visitas de cortesía. Su alcoba religiosa, ahuecada con nichos y ventanas de ojo de buey, cubierta por un domo minúsculo, alegre y acogedor como un baúl de ajuar, está pintada en colores con motivos pastorales y guirnaldas, medallones que relatan la transformación de la Casa de Loreto (villa rosada de juguete elevándose sobre un océano de juguete) y cantinelas que aconsejan a las muchachas sobre vestimenta y decencia.

La estética del siglo XVIII se movió imperceptiblemente hacia la del siglo XIX. En México, Francisco Eduardo de Tresguerras, como su contemporáneo Goya, en Europa, fue el hombre que unió ambos siglos. En la iglesia blanca y dorada de El Carmen, en Celaya, que él sólo planeó y decoró, los órdenes neoclásicos son utilizados con una exuberancia digna de las rocallas rococó. Austeros frontones, arquitrabes, metopas y triglifos se combinan sorprendentemente para expresar alegría pura. Ángeles juguetones, toscamente cincelados, montan nubes acojinadas que descansan sobre columnas estriadas, como la espuma en una jarra de cerveza. Siendo arquitecto y escultor, Tresguerras se volvió pintor para llenar entreventanas adornadas con vapores y formas

infantiles, ángeles niños adorando al Santo Niño. Adultos, con los mismos hoyuelos, le sonríen a Dios, reciben estigmas o vuelan en carrozas doradas, tiradas por caballos tan mansos como un perro *poodle*. Luz y sombra crean volúmenes esféricos y también los disuelven en una bruma azul-gris para marcar la distancia, mientras que los primeros planos color café herrumbroso se fijan en su lugar por el suave rosado y azul de las cortinas plegadas.

Tresguerras pintó también las paredes de una capilla anexa, terminada en 1811. La técnica que utilizó fue el *fresco secco,* una especie de pintura al temple de cal. La muerte es el leitmotiv, conocido en todos los periodos del arte mexicano. Los cráneos son tan familiares a la decoración azteca, como la ova y el dardo a la griega. El santo colonial acaricia un cráneo que pide auxilio; y hasta hoy, en el Día de los Muertos, los niños jalan las cuerdas de las calacas, y jubilosamente se enferman comiendo calaveras de azúcar.

En la capilla de Tresguerras, las lunetas superiores muestran cráneos de color tierra de Siena monocromático, los que, como bulbos, germinan volutas elaboradas. El friso está apanalado con columbarios, cada uno con su cráneo y huesos transformándose en terrón en el vacío espacial. Entre los cráneos superiores y los huesos de la parte inferior, se encuentran paneles con temas funerales: a la izquierda del altar está *La resurrección de Lázaro,* la piel gris con mortaja blanca. Los espectadores se arrodillan, dudan o adoran; uno de ellos husmea simplemente la muerte. El telón del fondo no es diferente a un paisaje de Pompeya, con formaciones rocosas, la entrada del sepulcro y construcciones distantes. A la derecha, Tobías entierra a los muertos. Tumbas y cadáveres se encuentran desparramados a los pies del patriarca barbado, inmenso en los henchidos pliegues de un manto napolitano amarillo; se recarga en las ordenadas verticales de una columna acanalada, centinela de avanzada de un paisaje rocoso soñado por un constructor. Paredes, monumentos, pirámides y obeliscos están adornados con masas de follaje de un azul oscuro, que se desvanece en un azul gris

al retroceder. El panel más grande, el del *Juicio Final,* da su nombre a la capilla, la Capilla del Juicio. Todos los hechos celestes están en un tono claro, propio a la calidad gredosa del medio. Un Dios Padre, atento a las acciones terrenales, es ayudado por una María, en color rosa, que intercede, y por querubines moteados, como borlas dispersas. En la Tierra, los muertos se están levantando: los benditos, con los cuerpos desnudos, en colores cremosos y sombras color de piel; los condenados, con las bocas abiertas en un grito, forman una masa confusa que se arrastra, en tonos lívidos, pinchados por un demonio salaz azul, con alas de murciélago, cuernos y tridente. Entre los benditos y los malditos, y todavía sin ser parte ni de unos ni de otros, un esqueleto abre su lápida. Debe ser un autorretrato, en radiografía, de Tresguerras, ya que la tumba se identifica por sus iniciales.

Vi por primera vez la capilla durante un servicio religioso, cuando la llenaba una congregación de ancianos cubiertos con sarapes del color y la textura de burros, marcados con la V de los escapularios color chocolate. Como prueba de la eficiencia funcional de los murales que se rehúsan hasta hoy a ser mero atractivo turístico, el friso de cráneos y huesos muestra el desgaste de más de un siglo de roce diario con cuerpos de iletrados, sedientos de imágenes.

El artista se encuentra sepultado en una de sus iglesias de Celaya, la del Tercer Orden. Las paredes de esa capilla funeraria están cubiertas con humildes recuerdos personales: poemas escritos como exvotos, muñecas de cera dispuestas en escenas pías, un espejo despegado que revela pedazos de bocetos de sus apuntes arquitectónicos descartados, sujetos al marco. La bóveda misma está cubierta de tablones sueltos, no con la lápida que Tresguerras había soñado en su pintura.

El estilo colonial persistió por muchas décadas después de que México se transformó en una nación. Su último capítulo fue escrito a mediados del siglo XIX, poco antes de que Díaz aplastara al arte mexicano con su puño enguantado de blanco.

Se trata del duelo de murales entre el mexicano Juan Cordero y el catalán Pelegrín Clavé.

Las convenciones de mediados de siglo obligaron a importar de Europa al director de la Academia de Bellas Artes. Clavé era el titular cuando el joven Cordero regresaba de sus estudios en Italia con una juvenil obra maestra: *El Redentor y la mujer adúltera.* Expuesta en la Academia en 1854, le ganó la publicidad que su tiempo permitía; como resultado, se le ofreció la subdirección de la Academia de Bellas Artes. Al no querer figurar en segundo plano, Cordero rehusó el puesto en una carta en la que resalta el mexicanismo: "Debo admitir que no sacrifiqué los mejores años de mi vida en países extranjeros para volver a mi patria y servir bajo las órdenes del señor Clavé." [1]

Su orgullosa declaración inició una lucha que duró toda una vida, en contra del español poderosamente afianzado. Perdido para la carrera burocrática, Cordero se inclinó hacia la pintura mural. Mientras sus contemporáneos alababan sus óleos como superiores a sus pinturas al temple, el gusto actual ha revertido tal juicio.

Colocada directamente en la pared, en áreas enormes de cúpulas y pechinas de las iglesias, su forma de usar la templa se parece más a la pintura común de escenario en templa de cola, que a la delicada templa de huevo de los primitivos. Su estado de preservación, después de casi un siglo, sugiere que Cordero utilizó su propia fórmula; pero su base bien puede haber sido la cola. Este medio áspero se amoldaba admirablemente a un estilo burdo, sugerente de un pintor de anuncios. Su gusto era diametralmente opuesto al remilgado gusto de Clavé, llamado *papilloné,* término que evoca nubes de mariposas en revuelo.

La obra maestra de Cordero es la iglesia de Santa Teresa, terminada en 1857. Elevándose sobre un anillo de piedras, profundamente apanalado a semejanza del Panteón Romano, la cúpula pintada da una ilusión de mayor peso y robustez de la que su marco enorme realmente posee. Desde su cenit, en contra

[1] Citado por Manuel G. Revilla, *Obras,* México, 1908, t. 1, p. 260.

de la *omelette* gigantesca de un amanecer amarillo huevo, Dios Padre desciende repentinamente, envuelto en mantos color violeta Marte. Alrededor del borde de la circunferencia se encuentran sentadas las Virtudes cardinales y teológicas, gigantas transformadas en pilas de mantos duros como el granito, por la perspectiva del techo y por la fuerza épica del pincel. Persistentes colores y contrastes hacen parpadear incluso a ojos acostumbrados a Matisse y Picasso. Los colosos de cabezas minúsculas acurrucan en sus brazos atributos sagrados: un ancla, una cruz, una palma; accesorios hechos especialmente para esta ópera celestial. De difícil aceptación todavía hoy, esta cúpula eterniza un momento único de exaltación, cuando el joven se sintió más que un rey, solo en la altura de su andamio.

Los amigos de Clavé hicieron todo lo posible por minimizar este logro. Se aferraron al hecho de que a la templa le falta la apariencia pulida del aceite y, en cuanto a la fuerza del estilo y del medio, condenaron la pintura por su rusticidad. Esta pesada apreciación crítica agradó al público, cuya opinión adversa intimidó a Cordero y lo hizo aceptar tres mil pesos menos que el precio originalmente estipulado.

Su segunda pintura al temple, la cúpula de San Fernando, es un intento de *mea culpa* por haber volado tan alto en Santa Teresa; pero no logró ser tan cautivadora como el artista había esperado. La Inmaculada Concepción, gris ostión en un manto azul oscuro, asciende a un cielo que cambia de un ocre dorado a un tono azulado, pasando por un tono de piel. Un coro de querubines rosados rodea el cupulino luciendo bombachos verdes, rojos y violetas. Angélicos músicos adolescentes llenan la cúpula, pulsando arpas, sonando trompetas y rasgando violonchelos; otros, enarbolan banderas y ostentan lemas. Sus túnicas, o bien están todas pintadas con un solo tarro de pintura, o tienen resplandores teatrales: un verde hoja se enciende en una rosa salmón; un magenta se entreteje con azul.

San Fernando tuvo más éxito que Santa Teresa. *El Diario de Avisos* del 13 de julio de 1860 admitió que: "Se necesita valor para resolver en este estilo los problemas que se presen-

tan... Este método debe estar conectado con una clase de osadía y de energía que sean incisivas y agresivas a la vez." [2] Los logros y el casi éxito de Cordero fueron demasiado para Clavé, quien hasta entonces había tomado su puesto como la mejor forma de supremacía. Alzó sus mangas pedagógicas y, con una falange de estudiantes de arte, empezó en 1861 a decorar en óleo la cúpula de la iglesia de la Profesa.

Dividió la media esfera en ocho segmentos, reservando uno para cada uno de los siete sacramentos, sobrándole uno. Poco después de haber empezado, las leyes de Reforma de Juárez disolvieron las congregaciones monásticas, las tropas federales invadieron el local y todo el trabajo fue interrumpido. Se reanudó bajo el régimen de Maximiliano y concluyó con la capital sitiada del imperio tambaleante, mientras las balas disparadas en contra de Juárez silbaban cerca de los soportes de los andamios. La cúpula fue exhibida en 1867 a una República distraída. Entonces tuvieron su oportunidad los críticos favorables a Cordero: disminuyeron la obra, diciendo que destruía la unidad arquitectónica, que le faltaba la firma de la mano de un maestro y que recurría al óleo por ser más fácil que la templa. Habiendo llegado al término de su contrato, Clavé retornó a España y Cordero dio la última pincelada de su duelo pictórico con otro mural: *El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la ignorancia y la indolencia,* tratado más extensamente en el capítulo 9.

Cordero tendió un puente sobre el desfase entre lo colonial y lo moderno, y contribuyó a que el México del siglo XIX tomara conciencia del muralismo. El crítico de arte López López, amigo de infancia de Cordero, escribió en 1874:

> Recomendado al buen gusto y la cultura de la administración el conveniente embellecimiento de los edificios públicos con pinturas murales, las escuelas de medicina, derecho, minería, agricultura y comercio... los palacios de gobierno, de justicia y municipales

[2] "Varios mexicanos", "Variedades: el convento de San Fernando y las pinturas de un artista mexicano."

> y otros edificios que abrigan a la soberanía administrativa, todos necesitan marcos distintivos y esperan los pinceles y cinceles de los artistas mexicanos dedicados al estudio de las bellas artes, de tal manera que dichos lugares pierdan la gastada apariencia de moradas privadas.[3]

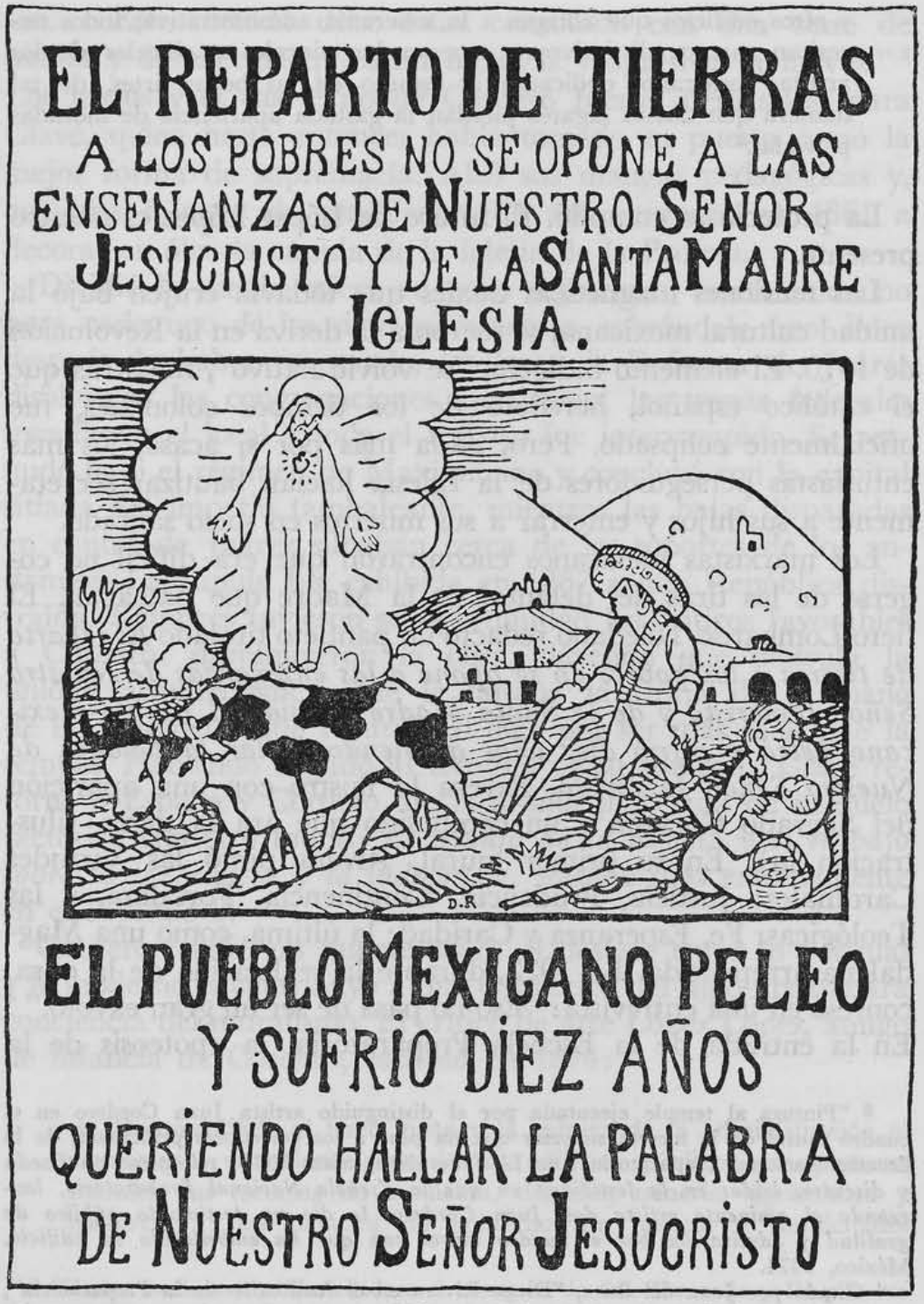
La profecía se cumplió. El futuro de López López es nuestro presente.

Las tensiones magnéticas duales que todavía crujen bajo la unidad cultural mexicana, se fueron a la deriva en la Revolución de 1910. El elemento indígena "se volvió nativo", mientras que el católico español, heredero de los tiempos coloniales, fue oficialmente eclipsado. Pero, nada más por si acaso, los más entusiastas perseguidores de la Iglesia hacían bautizar secretamente a sus hijos y enterrar a sus muertos en suelo sagrado.

Los marxistas mexicanos encontraron que era difícil no cogerse de las tiras del delantal de la Madre que pateaban. El fiero Lombardo Toledano redactó un panfleto titulado *El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Santa Madre Iglesia. El pueblo mexicano peleó y sufrió diez años queriendo hallar la palabra de Nuestro Señor Jesucristo.* Rivera lo ilustró con una aparición del Sagrado Corazón a un campesino que ara la tierra (ilustración III). En su primer mural, Rivera pintó las Virtudes Cardinales: Justicia, Prudencia, Continencia, Fortaleza, y las Teológicas: Fe, Esperanza y Caridad; la última, como una Magdalena arrepentida. En 1922, durante la realización de la obra, confesó en una entrevista: "Eso no pasa de ser un gran exvoto." [4] En la entrada de la Escuela Preparatoria, la apoteosis de la

[3] "Pintura al temple ejecutada por el distinguido artista Juan Cordero en el cuadro mural de la meseta superior que da paso a los corredores principales de la Escuela Nacional Preparatoria", en El *Federalista,* núm. 1347; reimpreso en *Poesía y discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria, laureando al eminente artista don Juan Cordero, le dio un testimonio público de gratitud y admiración por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio,* México, 1874.

[4] Citado por Juan del Sena, "Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria", en *El Universal Ilustrado,* 6 de abril de 1922.



III Rivera, ilustración para el folleto *El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y la Santa Madre Iglesia,* 1922.

Virgen de Guadalupe, de Revueltas, encara *El desembarco de la Cruz,* de Alva de la Canal, ambos con fecha de 1923, y ¡como firma, la hoz y el martillo del Sindicato! En ese mismo año, Siqueiros colocó un San Cristóbal en la escalera de la misma escuela, como un recordatorio de la Conquista, y en la escalera principal, Orozco desplegó su magnífica serie de San Francisco de Asís.

Estos impresionantes alejamientos del radicalismo ortodoxo son una prueba del encanto que las decoraciones coloniales ejercían sobre los pintores. En búsqueda de antecedentes de los murales, viajábamos en grupo a Acolman, Tepozotlán y a otros santuarios coloniales. Cuando teníamos dinero y disposición, rentábamos un autobús para nuestras fiestas culturales, y éramos tan ruidosos que, quienes nos observaban, pensaban en generales revolucionarios durante una parranda, más que en artistas excavando raíces estéticas. Un amable campesino, que se subió con nosotros a medio camino en una de nuestras giras, pensó que su hora había llegado cuando se desenfundaron las pistolas para tirarle a un conejo, sin disminuir la marcha del vehículo. Cuando Rivera, en un intento exitoso, tiró a una liebre que corría y cuyo vuelo terminó en una acrobacia temeraria, nuestro huésped, amedrentado, hizo lo mismo, antes de que pudiéramos detenerlo.

Mientras el arte azteca nos falló en nuestro programa de propaganda plástica, el arte colonial brilló como un modelo supremo. La forma indígena, autocontenida y autosuficiente, no nos podía ayudar a pintar murales que hablaran al pueblo. Al contrario, el arte colonial era sinónimo de la elocución plástica. Resolvía los problemas de predicar desde paredes y techos, que eran también nuestros problemas. Su voz se elevó espléndidamente en sus vuelos de oratoria, pero también fue cuidadosa para enunciar con claridad, de tal modo que el alma más simple pudiera comprender su intención.

El arte colonial fue más valiente que el nuestro. Mientras nosotros oscilábamos en un dilema entre la forma pura y el propósito pragmático, esperando de alguna manera salvar a

ambos, el artista colonial se dirigió resueltamente hacia la función. Para él, era axiomático que lo que fuera esculpido o pintado debería estar al servicio del pueblo, y empleó hasta los medios más arriesgados para garantizar su máxima eficacia.

3. RAÍCES POPULARES

LAS TRADICIONES prehispánica y colonial se encuentran y se funden en términos contemporáneos, en el arte popular. Este humilde traslapo, ni hispánico ni indio, es una tercera fuente del lenguaje mexicano moderno.

El arte popular es fácilmente accesible en tiendas de artesanías y puestos al aire libre. Los colores vivos, las formas divertidas y los precios insignificantes entusiasman al visitante, quien retorna a su hotel abrazando un cochinito pintado. Sin embargo, sólo una parte mínima de los productos del arte popular llega al mercado para turistas. Su creador, el pueblo, es también su consumidor. El artista nativo no endosa la supuesta calidad recreativa de tales objetos; para el artesano mexicano, el arte significa la angustia de la creación, como sucede en todo el mundo. El Dr. Atl nos da un bosquejo escrito del alfarero Zacarías Jimón:

> Es un hombre enjuto de carnes, de gran osamenta, de fuertes manos y robusta mandíbula. Su boca es grande y enérgica y su faz revela una constante concentración. Me dice: "Yo pinto porque tengo una cosa adentro que me hace trabajar con dolor... Yo no deseo más que una cosa: poder decorar mis jarros para regalarlos, no para venderlos. Cuando a uno le encargan una cosa, parece que le amarran las manos. Esto de la pintura debe ser una cosa así como para uno, nomás para uno, y para que luego la gente, a quien le guste lo que se haya hecho, se lo lleve sin pagar." [1]

Una muñeca de trapo o una estatuilla de barro, objetos divertidos desde nuestro punto de vista, a los ojos del iniciado pueden

[1] *Las artes populares en México,* México, Cvltvra, 1922, t. 1, p. 176.

ser un terrible instrumento de muerte creado por la brujería. Cómica para nosotros, una máscara puede significar, para el que la usa, un soporte para disminuir la brecha vertical entre el devoto y Dios. Un grabado de Posada, que un museógrafo aprecia cautamente, tiene los machetes afilados y cargadas las pistolas, para entrar en acción.

El arte, como lo entiende el mexicano, llena todas las actividades de la vida diaria. Aunque hayan llegado a México pinturas de los grandes maestros, generalmente fueron donaciones de la Corona española a las iglesias, y eran disfrutadas colectivamente como obras de devoción. En el México de los años veinte, era apenas incipiente el concepto de un mercado de arte, comparado con los lujosos escaparates de las galerías de la calle Cincuenta y siete, en Nueva York. Sin embargo, el arte estaba por doquier: los creyentes cohechaban a los santos mediante los exvotos; los enamorados derretían corazones de las amadas con retratos; los artesanos y los mercaderes contrataban al pintor para embellecer sus tiendas con murales e impulsar así sus negocios. La escultura existía con fines específicos: piezas oscuras, ídolos adorados en secreto, representaciones usadas para la magia negra; piezas inocentes, juguetes maravillosos que valen unos pocos centavos, tan bellos como figuras de las tumbas Han. La producción era tan variada como para no poder ser clasificada, y tan barata como para ser despreciada; tan cercana a todo, tan empujada a los ojos de todos, como para tornarse invisible. El instinto estético, quizás el impulso primario del mexicano, quien tiene un débil instinto para lo económico, prohibe el concepto del arte como un lujo, y lo remplaza por el concepto del arte como un bien subjetivo.

Cuando el mexicano entra en contacto con un objeto de arte, tiene una experiencia estética interior. José Vasconcelos escribió, a los veinte años, el primer borrador de lo que más tarde se volvió un sistema filosófico, sin darse cuenta de que tal postulado no se aplicaba a todos los hombres, sino específicamente a sus compatriotas: "Penetro con la visión amorosa en el seno del objeto, y al concebirlo en función de belleza, le

cambio el equilibrio atómico y transformo el arreglo mecánico en ritmo de júbilo." [2]

El Dr. Atl, observando el comportamiento de los compradores en los mercados, corrobora la premisa filosófica: "Las mujeres, cuando escogen en los mercados un jarro o una cazuela, se guían más por el gusto que por la necesidad, y miran de comprar un jarrito que esté bien vidriado, que tenga una greca bonita, que sea, en suma, una bella cosa. No les gustan los jarros bien cocidos —que son mucho mejores— porque dicen que 'están muy prietos'. A muchas mujeres, cuando se les ofrece un jarro muy quemado y muy oscuro, les he oído decir: 'Ese no lo quiero; prieta yo y prieto el jarro, bonito par'."[3]

Walter Pach nos da otro ejemplo, tomado esta vez del círculo íntimo de los pintores: "Mira lo que compré hoy" —dijo don D., sacando un revólver calibre 45 y enseñándoselo a su joven esposa. "¡Oh, qué bonito!", —repuso ella con deleite. Y el comentario no surgió de la encantadora dama con tanta espontaneidad por el uso que podría tener la tosca arma de fuego, sino por la superficies limpias y lógicas, por las líneas elegantes y fuertes, por la calidad realmente arquitectónica del objeto.[4]

Así, el mexicano no necesita de ningún objeto especializado para tener una experiencia de goce estético. Mucho del arte popular que probablemente no pase la prueba de un comprador de arte o de un museo, sigue siendo, sin embargo, una fuente de belleza.

También existe en el arte popular una delicadeza femenina, observable en ciertos productos del arte prehispánico. La mano oscura, de huesos pequeños y nervios muy sensibles, obtiene éxitos allí donde la mano blanca fracasaría. Muebles y vajillas en miniatura, o pulgas vestidas, obedecen al mismo instinto por la pequeñez, como aquellas muchedumbres arcaicas de una pulgada de altura, que tocan música, se toman de las manos, dan a luz, se despiojan mutuamente el pelo y que, sin embargo,

2 *Ulises criollo,* en *Memorias,* México, FCE, 1982, t. I, p. 246.
3 *Las artes populares,* cit. p. 56.
4 *Ananias or the false artist,* Nueva York, Harper, 1928.

permanecen como simples pildorillas de barro modeladas por el ágil pulgar del alfarero. La pintura es colocada tan delicadamente en ollas, alcancías y papalotes, como lo fue en los códices mayas. Y las modernas tarjetas postales con pájaros formados por plumas sobre un fondo negro, son herederas de la antigua destreza lujosa de los hacedores de mosaicos de plumas, quienes forjaron las galas imperiales de collares, escudos y tocados de quetzales.

El anonimato oculta el origen de gran parte del arte popular y le permite al esteta apreciar mucho la obra y poco al creador. Siendo nosotros productores, buscamos levantar el velo y fuimos a las fuentes, así como lo habíamos hecho con los murales coloniales. En Tlaquepaque, visitamos la sede de la dinastía Panduro, que por más de cien años ha modelado y policromado estatuillas anónimas de tipos callejeros y campesinos, mujeres arrodilladas frente a los metates, mujeres echando tortillas, pulqueros extrayendo la savia del maguey, charros a caballo lazando becerros o persiguiendo toros, charros bailando un jarabe con sus chinas adornadas con lentejuelas, cargadores encorvados bajo una pila de huacales, arrieros cargando mulas con odres; de Iturbide a Obregón, todos los presidentes, emperadores, dictadores de México y sus mujeres. Muy moreno, vestido inmaculadamente de blanco, Panduro VII, arrodillado sobre un piso de tierra apisonada frente a un mazacote de negro barro tapatío, percibiendo con sus dedos flacos la forma con sensibilidad táctil, está listo para añadir otro ser pintoresco a ese ya inmenso universo casero (lámina 5).

En Tonalá, visitamos a Amado Galván, maestro alfarero y decorador. Humilde, callado, muy atento; pero con la impaciencia del artista inspirado que quiere que lo dejen solo con su trabajo y su visión. Permitió que Edward Weston fotografiara sus manos impregnadas de arcilla amasando una vasija esférica, acabada de surgir del barro húmedo. Consintió que Rivera hiciera bosquejos de él mientras pintaba con los cinco dedos enrollados en torno al pincel, sostenido verticalmente, como lo hacen los chinos o como lo hacían los aztecas, según los

códices. Diego utilizó, como base para los frescos del primer patio de la Secretaría de Educación, el retrato de Galván hecho en aquel día.

León Venado, un tejedor de sarapes de Texcoco, vino a la ciudad para aprovechar el mercado de turistas, puso su telar primitivo en el zaguán alquilado de un edificio, y empezó a tejer. Pronto se hizo amigo de los pintores, intercambiaba dibujos con ellos, y por las noches se sentaba en una cama con su guitarra en las rodillas e improvisaba corridos melancólicos. Con un sobrio gusto indígena, sus sarapes exhibían una espléndida gama de grises resaltados por un aterciopelado fondo negro, salpicado con trazos blancos. Para los compradores anglosajones que insistían en un colorido más "mexicano", él permitía únicamente una pequeña dosis de tinte de anilina importada. De regreso a su pueblo y civilización, desahogó su tristeza pintando acuarelas con pintorescos temas subjetivos, a la manera de sus amigos citadinos; pero desde un punto de vista inverso. La que poseo, representa a un botánico alemán descansando en el césped después de una exhaustiva búsqueda de cactos: lentes verdes, ropa de lana verde, sombrero verde de felpa, una caja de hojalata verde, los símbolos de su vocación están realzados por la barba y la corbata rojas. El artista confundió, quizás inocentemente, un cayado nudoso con una cola de mono, suspendida y enrollada en un árbol.

Los muralistas admiraban, en el arte popular, la fineza humana de los modelados de Panduro, la esbelta complejidad de las decoraciones de Galván, los tejidos abstractos de Venado. Pero, entre todos los infinitamente variados productos de ese arte, se sentían más cercanos a la trágica intensidad espiritual de los exvotos en las iglesias y a las reivindicaciones sociales de los volantes ilustrados. Técnicamente, envidiaban el oficio tradicional del pintor de paredes y de anuncios, cuyo trabajo, como el de ellos, era pintar murales para el pueblo.

Los retablos son exvotos pintados, ofrecidos por el agradecido receptor de una gracia a la imagen de su devoción. Generalmente son pequeños óleos pincelados sobre hojalata, amonto-

nados en las paredes de un santuario, alrededor de la imagen venerada, junto con otros testimonios de acción de gracias, tales como muletas, fotografías, bragueros y aquellas figuras de plata que representa la parte del cuerpo milagrosamente curada: pierna, brazo, oreja, corazón, pie, ojo. Y siguen su curso ininterrumpido desde los días de la Conquista. Un exvoto esculpido, que se encuentra todavía a la entrada de la iglesia de San Hipólito, muestra al arcángel Miguel sobre un montón de armas indígenas, espadas de dura madera, hachas de obsidiana, hondas, redes, arcos y flechas, y el tambor de guerra, *tonalmatl,* cuyo ritmo nocturno le dio a Cortés muchas noches intranquilas.

El retablo floreció en forma natural durante la época colonial, una casi teocracia, y se volvió aún más importante a medida que la guerra de Independencia y las revueltas sucesivas multiplicaron esas casi milagrosas salvaciones de la muerte, como llamado para esta pintura de agradecimiento. Con la última revolución alcanzó su clímax, independientemente de los orígenes marxistas de la misma. El Dr. Atl, quien en 1915 entregó la iglesia de la Concepción al pueblo, para ser saqueada, fue testigo desencantado de la propagación del retablo devocional: "El revolucionario que peleaba contra el clero, contra la Iglesia, por sugestión o porque no sabía contra quién peleaba, seguía siendo profundamente religioso. Después de saquear una iglesia se llevaba las pequeñas imágenes al cuartel o a su casa para encenderles una vela o hacerles un triduo o encomendarles la protección de su familia."[5]

Como el conjunto de misterios medievales, los dramas plásticos de los retablos son dispuestos verticalmente. El hombre es una especie de animal hundido arrastrándose en las profundidades, su rostro vuelto hacia la estratósfera donde viven los seres sagrados. Éstos, a su vez, se inclinan sobre el borde de la densa poza, en búsqueda de sus fieles. Las imágenes registran los diálogos resultantes, en momentos en que, a la desventaja de ser humano, se añadía la carga adicional de un accidente

[5] *Las artes populares,* t. 2, p. 92.

o de un crimen. Ensangrentado, con botas y espuelas, el hombre es aplastado bajo un caballo caído; verde, desnudo y en el lecho, el hombre muere; bronceado y con bigotes, el hombre se enfrenta a un pelotón de fusilamiento; lanzado por una ventana, aplastado en las olas de un molino de agua, desnudado por bandidos en el campo, encarcelado por jueces en la ciudad, reclutado para la guerra durante el día, apuñalado por borrachos durante la noche, el hombre clama auxilio a Dios.

Dios contesta al hombre con tantos disfraces como para emular, él solo, a la multitud de cosmogonías indígenas. A veces, es el niño rubio de Atocha vestido con un traje de Fauntleroy, sombrero de terciopelo con una pluma blanca, y como bastón, un cayado de pastor adornado con listones; o un *Ecce Homo* amarrado como ganado, flagelado, coronado con espinas, el pelo enmarañado por el sudor y la barba ensangrentada; o el Señor del Veneno, crucificado, la piel negra, la espalda cubierta con terciopelo púrpura salpicado de oro; o un cordero; o una pañoleta. María también contesta a cada llamado cuando se le ruega: como una pequeña muñeca rosada, rígida dentro de los brocados piramidales cargados de exvotos colgantes, anidada en un maguey; o en prendas de viuda, oprimiendo un pañuelo húmedo contra los dientes; o con un manto azul estrellado, su piel trigueña que se vuelve verde en contraste con el rosa de la túnica, y la Luna a sus pies.

Los retablos son testimonios de bienes espirituales y dádivas físicas recibidas, aunque algunos registren regalos menos obvios. Uno, muestra un cuarto vacío y una cama; en ésta yace una anciana muerta, muy tiesa; y la dedicatoria: "Señora, habiendo dejado su pueblo y llegado a la ciudad, quiso morirse. Su familia ofrece esta pintura para agradecer, en su nombre, que su deseo haya sido felizmente concedido."

Rivera fue el primero en hablar respetuosamente de los retablos: "Por eso, el dolor de nuestro pueblo hace subir, poco a poco, sobre los muros de sus iglesias, ese floreo extraño y extraordinario que son los retablos. Las más inesperadas analogías se suscitan en nuestro espíritu: los maestros del siglo XIV

y principios del xv, el aduanero Henri Rousseau y en cierto modo el Oriente y los frescos de Chichén-Itzá... En realidad, esto es plenamente lo que se llama una obra de arte completa y natural, la pureza, la fe en la realidad de lo maravilloso, el amor y el desinterés... con esos móviles, se llega a todo, inclusive a la sinfonía de color, volumen giratorio, claridad aérea, forma de plenitud viviente, en un medio transparente, como en ese retablo de la madre enferma que hace pensar, directamente, en el viejo Renoir..." [6]

En México, los grabados no se imprimen en ediciones limitadas ni con esquemas comerciales astutos. Están estrechamente ligados al volante, al corrido en verso o al relato en prosa que ilustra. En la época colonial, México recibió de España tales volantes, de los cuales hay una muestra en el Museo Nacional fechada en 1736. Pero el mestizo transformó esos modelos, así como ya había utilizado los santos españoles para costumbres más paganas. Este estilo mexicano llegó a la madurez alrededor de 1880, con don Antonio Vanegas Arroyo cuando su equipo de reporteros, poetas y artistas publicaron trabajos tan homogéneos en estilo, tan bellamente armonizados con la tierra y la raza, que podrían ser casi inmediatamente clasificados de anónimos. De su equipo, el más conocido hoy es José Guadalupe Posada.

Hacia 1900, Posada era un hombre gordo, vestido con una amplia camisa blanca, muy moreno de piel y el cráneo enmarcado por escasos cabellos blancos. Su taller se encontraba perdido entre los portales de la abandonada entrada de carruajes de una casa privada en la calle de Santa Inés. Con sus herramientas y placas a la mano, trabajaba en plena vista de los transeúntes: sirvientas camino al mercado, escolapios de "pinta", y también estudiantes que rondaban la cercana Academia de San Carlos, Rivera y Orozco entre ellos. Dirigidos a clientes para quienes la lectura era un trabajo lento, los grabados que tallaba tenían que relatar la historia en términos bastante intensos como para poder extraerle al indígena los centavos de su pañuelo.

[6] En *Azulejos*, núm. 1, 1922.

Anécdotas horripilantes, edificantes o cómicas, anuncios de amor y de guerra, recetas de cocina y de hechicería, libretos de obras rústicas publicadas por Vanegas Arroyo e ilustradas por Posada, llegaban hasta las esquinas más remotas de la República, en la alforja del buhonero y en la mochila del peregrino.

La empresa y su artista se dirigían tanto al mestizo urbano, como al rústico indígena. La *Gaceta Callejera,* de Vanegas Arroyo, sorprendía a la ciudad con ediciones extras tan rápidas como lo permitía la tipografía y el tallado manual del periodismo pictórico. También tenían gran éxito las series continuas tales como: *El hombre que se comió los restos de su propio hijo, Nació muerto con dos cabezas, Amantes que se van al infierno por causa de un perro, Una mujer da a luz a cuatro lagartijas y tres niños.* Cada año, en el Día de los Muertos, mientras los niños distraían su hambre con calaveras de azúcar y sus padres preparaban cenas para ser devoradas sobre las tumbas familiares, la prensa de Vanegas Arroyo echaba a la calle miles de pasquines conocidos como "calaveras", la danza mexicana de la muerte. Con gran júbilo, Posada creaba los esqueletos de políticos con lentes de carey y cuellos de celuloide, de generales cuyas costillas se curvaban bajo el peso de las medallas, de matronas que escondían sus calvos cráneos bajo las flores fúnebres de los sombreros importados. Y reservaba su ternura para la efímera belleza femenina.

> El baile de las calacas,
> de todas las artesanas,
> sombrereras, costureras
> y mujeres que trabajan.

Este encabezado de uno de sus grabados, canta con la voz plebeya de Villon, que Posada probablemente nunca leyó, y de quien es su más grande ilustrador.

La Revolución fue ensayada, antes de que comenzara, en aquella cabeza calva y morena, y su retrato fue trazado por aquella hábil mano bronceada. En realidad, cuando sobre-

vino, mostró ser un cuadro fijo de Posada que cobraba vida. Escenas que le gustaba retratar: manifestaciones antiporfiristas con ladrillos y palos volando, cráneos aplastados, apuñalamientos, disparos, prisioneros encadenados entre hombres a caballo; lo que habían sido trazos pintados en el papel, encontraron su profundidad y volumen en la realidad. Los brazos, hasta entonces congelados en el equilibrio delicado de un grabado, lanzaron las piedras escondidas en sus puños. Los machetes de papel se volvieron de acero y se clavaron en el "malvado hombre rico", fácilmente detectable por el uniforme cobarde que Posada le había inventado: cuello y sombreros altos y cadena de oro colgando sobre la cómoda barriga que pronto sería destripada.

Cuando Posada murió en 1913, sólo un puñado de gente inarticulada acompañó su ataúd al cementerio. En 1943, una retrospectiva de su obra, en el Instituto de Arte de Chicago, atrajo una multitud tan grande, que hubo gente pisoteada, y un escuadrón policiaco tuvo que contener a algunas personas excitadas, para restaurar la respetabilidad del museo.

La pintura de las pulquerías, la pintura mural popular, deriva su nombre de la taberna mexicana que adorna. En los últimos veinte años, el género ha desaparecido, por lo menos en la capital y su improvisación fue remplazada por la habilidad rígida, *made in USA,* de la cuadratura mecánica y la amplificación de los cromos comunes. Era natural que el desarrollo del movimiento muralista trajera una mayor comprensión y un interés por su contraparte popular. Los cubistas franceses ya habían descubierto al pintor de paredes como el heredero contemporáneo de fórmulas y tradiciones seculares, preservadas y perpetuadas en las calles, mientras que las academias de arte lo habían olvidado. Braque y Léger, para lograr la perfección del letrero profesional, insertaron impresos en sus composiciones. Picasso, al descubrir la herramienta parecida a un peine, que los decoradores utilizan para dar la textura que imita la de la madera, la usó para pintar la ondeante barba roja de un zuavo francés en un cuadro que estaba terminando.

En México, la habilidad fue más lejos que el letrero y la imitación de texturas. El pintor de pulquerías se enfrentaba a problemas específicos del oficio de muralista: perspectiva elevada, deformaciones ópticas, múltiples puntos de vista, arquitecturas engañosas dentro de una arquitectura real; problemas que, anteriormente, habían enfrascado a Uccello, Della Francesca, Mantegna, Rafael, Veronese. Los pintores muralistas académicos ni siquiera sabían que tales problemas existían.

Edward Weston, quien fotografiaba el arte popular en aquella época, apuntó en su diario mexicano:

> • Ciertamente, debe haber una "escuela" de pintura de pulquería, porque, aunque diversas, poseen la misma tendencia general en el color, efecto y diseño. Si Picasso hubiera estado en México, creo que hubiera estudiado las pinturas de las pulquerías, pues algunas están cubiertas con formas geométricas en colores primarios brillantes, que provocarían la envidia de un modernista europeo.
>
> Esas pinturas, que incluyen todos los temas posibles: mujeres bonitas, charros, toreros, el "Popo" y el Iztaccíhuatl, máquinas y barcos, son la última palabra en el realismo directo. Con los títulos blasonados sobre las puertas, imaginativos, tiernos o cómicos, uno encuentra en la pulquería el arte popular más fascinante e interesante de la moderna ciudad de México [7] (lámina 6).

De todas las manifestaciones del arte popular, la pintura de pulquería fue por largo tiempo la más despreciada. Los puritanos condenaban el tono de bacanal de tales excesos estéticos. En realidad, el pintor frecuentemente era alentado para que se sobrepasara a sí mismo con tragos gratis de pulque, y algunos de sus intentos fueron pintados en una brumosa improvisación. Hasta hoy, un mal pintor es llamado de "brocha gorda"; es decir, aquel que maneja la brocha chata del pintor de paredes, en contraste al pintor de arte, que se jacta de ser un adepto al pincel de punta fina. Aun Atl, futuro autor del libro clásico sobre el arte popular, no podía reprimir la esperada palabra hiriente sobre esa maltratada rama de la pintura. En el discurso

[7] *Daybook*, inédito.

con que inauguró la exposición de 1921 de la Academia de Bellas Artes, subrayó: "En cuanto a los estudiantes que no pueden ser transformados en artistas... todavía tienen una oportunidad de ganarse la vida como pintores de pulquería." [8]

Nuestra admiración por los muralistas populares nos marcó a nosotros y a nuestro trabajo, como enemigos de la cultura. *El Demócrata* del 20 de julio de 1923 censuró a Rivera:

> Nos parece que un pintor graduado en México y en Europa, aclamado como un maestro, familiarizado con los secretos de la técnica, comete una extraña violación a la lógica... cuando considera un honor ser llamado "pintor de pulquería"; y se vuelve tal, al querer pintar como un humilde artesano en paredes vergonzosas, en lugar de pintar como un artista culto en paredes consagradas.[9]

El arte popular influyó toda nuestra producción en lo concerniente al humor y al contenido social. El tema del arte popular es el pueblo y éste fue también el tema de nuestros murales con conciencia social. El arte popular corrigió la tendencia del pintor de las bellas artes de mirar al pueblo desde afuera y, encontrándolo menos pulcro que él mismo, situarlo, con la mejor intención, entre los botes de basura o su equivalente mexicano. El pueblo y sus artistas tenían una mejor opinión de sí mismos. En los desnudos interiores que se muestran en los retablos, el piso de tierra apisonado es transformado en el rico rojo del enladrillado; la punta del pincel recrea collares y aretes que generalmente se encuentran en las casas de empeño; el petate se convierte en una cama alta, frecuentemente con estrados y cortinas de origen colonial que evoca la sustancia onírica de este mueble. Los hombres visten ropas de un blanco inmaculado u overoles nuevos; las mujeres, capas y enaguas, que no han cambiado desde el siglo XVIII; los pies permanecen descalzos, tan libres como aquellos de las esculturas arcaicas. Los harapos son el emblema del villano, quien vacía la botella, quien mira con deseo a la doncella, o quien empuña el cuchillo.

[8] "La exposición de Bellas Artes", en *Excélsior,* 30 de septiembre de 1921.
[9] "Pintura de caballete", en *El Demócrata,* 20 de julio de 1923.

Esta representación endulzada, encaja con las formas redondeadas y los colores claros que Rivera ya había utilizado en su periodo Renoir. Por lo tanto, en parte porque su estética se prestaba para esto, en parte porque gozaba su modo tranquilo, se convirtió en el pintor de un mundo en el que la revolución ya había triunfado: una utopía donde se desconoce el sudor, en la cual el trabajador ha eliminado al burgués, donde los overoles son el emblema de la distinción; donde uno marcha a través del paisaje limpio sólo para contrastar el rojo de las banderas con el azul de los cielos. La única cosa sorprendente en este paraíso marxista, es la actitud religiosa del pueblo, que empuña machetes y pistolas como si fueran velas sagradas, y hoces y martillos como si fueran rosarios. Tal acción de gracias, de alguna forma incongruente en las pinturas revolucionarias, es un recordatorio de que el universo creado por Rivera es llevado a escala arquitectónica a partir del microcosmos del retablo.

Siendo un niño de diez años, Orozco observaba a Posada cuando cortaba y tallaba en su taller abierto, llenos sus bolsillos con rebabas de metal y colmada su mente con las visiones de un mundo muy distinto al de los retablos. El universo de Posada era el universo del periódico sensacionalista, donde los comicastros representaban sus encabezados bajo el estallido de las luces de magnesio, las esposas echaban plomo en los oídos de sus maridos dormidos, los maridos mataban y se comían a sus suegras, los niños nacían con tres piernas, o dos cabezas, o con una lasciva cara en lugar de trasero. Los ultimatos sociales eran gritados por una muchedumbre andrajosa que apedreaba, apuñalaba, blandiendo puños débiles contra las filas de los esquiroles, quienes disparaban a mansalva. El gusto de Orozco por las líneas contrastantes, los colores ásperos, los sucesos hiperdinámicos en paisajes de terremoto, lo destinaron a ser el pintor de tal universo, no redimido por una revolución o algún mesías. El mundo de Orozco es el de las hojas volantes.

De un modo más general, el arte popular nos enseñó mucho en cuanto a la disciplina mental. Respetuosos de París, vacilá-

bamos en desafiar a los dos ídolos artísticos reinantes: la originalidad y la personalidad. El arte popular nos enseñó una virtud poco valorada por los críticos modernos: la humildad.

4. LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

EL PANORAMA precedente del pasado artístico mexicano, implica que los murales de hoy, impregnados por las tradiciones indígenas, colonial y popular no son un arrebato excéntrico iniciado por la hoguera de una revolución. Pero no era evidente un estilo nacional al iniciarse el movimiento. Ya en 1920, décadas de exitosa presión oficial habían logrado sofocar la estética mexicana, o por lo menos enterrarla en el subconsciente. Cuando les tocó a los jóvenes revolucionarios restablecer un vínculo con su herencia plástica, atravesaron por las angustias de un progreso pionero y ciego, que le ganó al movimiento su nombre de renacimiento.

El arte mexicano había conocido otros flujos y reflujos, particularmente respecto al establecimiento y la continuidad espasmódica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, una institución con los buenos y malos efectos de un doctor Jekyll y mister Hyde. Fundada en 1785, con el fin de inculcar una mejor educación en los artistas coloniales, quienes mordisqueaban peligrosamente la embocadura del freno real, buscaba atraer a sus filas a los independientes con el rango de "Académico de Mérito", que implicaba privilegios de hidalgo, hijo de algo (lámina 7). En 1860, José Bernardo Couto, un patrono de la escuela, admitió cándidamente que: "La muerte de la pintura en México, es coetánea del establecimiento de la Academia".[1] Este objetivo declarado no se realizó. A su vez, el persuasivo medio mexicano asimiló o expulsó a los españoles enviados como capataces de la Corona para domar, refrenar

[1] Couto, *op. cit.*, p. 89.

o disciplinar a una tumultuosa muchedumbre artística de criollos, indígenas y mestizos.

El segundo director importado, don Cosme de Acuña, cuya gran altivez encerraba un corazón humilde, encontró América tan perturbadora que propuso trasladar la Academia mexicana y sus alumnos a Madrid. Su alternativa hubiera sido el suicidio. Sin embargo, su sucesor, don Rafael Ximeno y Planes, quien desembarcara en 1793, prosperó con la dieta tropical. Sobrevivió a la Independencia, se casó y murió en México, a cuya orgullosa lista de murales añadió grandes pinturas al temple.

Una vez obtenida la autonomía nacional, la Real Academia cambió su nombre por el prometedor de Academia Nacional; pero perdió la anualidad de doce mil pesos del rey de España, que había hecho posible su funcionamiento. En 1839, la marquesa de Calderón de la Barca fue testigo "del desorden presente, el estado de abandono del edificio, la inexistencia de . . . clases de escultura y pintura".[2] Poco después, mexicanos ricos y bien intencionados procuraron recuperar la bonancible situación de la época colonial. Los fondos reunidos por medio de una lotería, pagaron la importación del muy cotizado catalán Pelegrín Clavé, discípulo del alemán Overbeck (lámina 8). Clavé fue, por más de treinta años, el zar de las bellas artes en México. Un "hombre que recibió una educación académica y ahora es maestro en una academia"; y que añadió audaz, aunque ciegamente: "Yo no encontré en México ninguna escuela buena ni mala . . . "[3]

Clavé trabajó arduamente para germanizar la pintura mexicana; pero lo mejor del talento nacional se inclinaba más bien hacia lo francés, a través de Ingres, cuyo precioso *San Juan Bautista niño,* perteneciente a la Academia, se contraponía con

[2] Madame Calderón de la Barca. *Life in Mexico during a residence of two years in that country,* Londres, 1843, p. 103. [*La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país,* México, Porrúa, 1977, 2 vols. N. del e.]

[3] Citado por Couto, p. 89-90.

ternura trémula a los mantos de zinc y a las barbas espesas preferidas por Clavé. Una vez que la influencia de Clavé se vio desvanecida con el siglo, un ciudadano bien intencionado, don Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública, trajo a otro pintor catalán, don Antonio Fabrés. José Juan Tablada escribió en 1923: "En la Academia se trabajó entonces, activa, pero inútilmente. Algunas influencias muy nobles que pasaban como fantasmas por los claustros universitarios, como la de Ingres, se desvanecieron definitivamente. Fabrés impuso su ideal, literario en el fondo y fotográfico en la forma."[4]

Durante el gobierno de Díaz, las paredes de la Academia fueron cubiertas con cuadros litográficos del sistema Julián: orejas, narices, pies y ojos que el principiante era obligado a copiar nítidamente al carbón. Se cambiaba gradualmente a modelos sólidos geométricos; primero dibujados sólo con líneas y, después, añadiendo sombras. El siguiente paso era el copiado de ornamentos en bajo relieve al principio, después en alto relieve, finalmente lo redondo: pedestales, jarrones, ástiles de columnas, cornisas. Posteriormente, venía el dibujo de figuras. "Las proporciones del cuerpo humano ... tomadas desde el bajo relieve. Nociones de anatomía, copias de extremidades y otras partes del cuerpo humano a partir del bajo relieve. Cariátides, jarrones y frisos decorados con figuras. El cuerpo humano a partir de moldes de yeso." La "pintura de paisajes a partir de reproducciones y fotografías", suministraba un soplo de aire fresco.[5]

Habiendo superado exitosamente tales barreras, el estudiante experimentado entraba a la clase de dibujo con modelo vivo. Aquí, un elaborado estrado giraba o elevaba al modelo a niveles sucesivos, bañado por capas alternantes de luces difusas y reflejadas desde una panoplia de focos y pantallas. Cada pose duraba un mes, y se llamaba a un fotógrafo para tomar una

[4] En un prefacio para Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo,* México, 1923.
[5] "Bases para inscripciones en la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *Boletín de Instrucción Pública y Bellas Artes,* núm. 5, 1905.

placa, por medio de la cual los estudiantes podían corregir, en sus dibujos, cualquier desviación de la naturaleza.

No había un camino corto hacia la pintura: "Ningún estudiante puede entrar a los cursos avanzados de pintura sin haber completado exitosamente el curso de dibujo del natural." A diferencia del dibujo de paisajes, la pintura de paisajes era tomada de la naturaleza: "La elección del tema corresponderá al grado de progreso de cada estudiante, empezando por el estudio de rocas, seguido por el de los troncos, follajes, agua y culminando, hacia el final del curso, con el estudio de los trasfondos." [6] Eso era en cuanto a lo negativo del sistema.

En cuanto a lo positivo, desde su creación, la Academia de San Carlos contó, entre sus estudiantes y maestros, con todos los artistas mexicanos de importancia, desde José de Alzíbar, nacido en el primer tercio del siglo XVIII y uno de los primeros maestros criollos, hasta Diego Rivera, quien una vez forzó su entrada y salida como director de la escuela. Durante un siglo y medio, la Academia acogió a los talentos jóvenes hasta que estuvieran suficientemente fuertes para digerir una vida adulta: primero, los escenarios de Roma; luego los de París. Al artista que regresaba se le ofrecía trabajo: pocas horas de enseñanza, lo cual le ayudaba a vivir y le garantizaba el contacto con la siguiente generación.

Aún en su ocaso, en el régimen de Díaz, San Carlos formó a pintores de la talla de Orozco y Rivera. Este último habla respetuosamente de sus maestros: Rebull, quien había sido favorecido por el emperador Maximiliano; Félix Parra, un apóstol del indigenismo del siglo XIX y el paisajista José María Velasco, quien enseñó a Rivera las propiedades espaciales del color, contrastadas con sus cualidades ilustrativas. Mientras Rivera diferenciaba entre lo académico falso y verdadero, rechazando a ciertos maestros, por ejemplo a Fabrés, a quien consideraba sin mérito,[7] Orozco apreciaba a todos, y siempre se sintió agradecido por las férreas líneas jerárquicas de la disci-

[6] "Pintura de paisaje", en *ibíd.*, núm. 9, 1908.
[7] "La pintura mexicana", en *Excélsior*, 18 de marzo de 1942.

plina sobre las cuales, dolorosamente, ascendió hacia la conciencia de su propia genialidad.

El ingeniero Juan Hernández Araujo basó su esbozo del arte moderno mexicano, publicado en 1923, en la tesis justa de que "la revolución política iniciada en 1910 tuvo resonancias trascendentales en la vida de las artes plásticas de México ... precipitó el derrumbamiento del imperio del academismo".[8] La sede de este imperio fue la escuela de San Carlos, y el comienzo de la crisis puede determinarse a partir de la exposición de pintura estrictamente mexicana que sus alumnos montaron como protesta contra la exhibición de pintura española, importada por Díaz en 1910, a un costo muy elevado, para conmemorar la Independencia mexicana. Mientras, por un lado, se destinó un subsidio de treinta y cinco mil pesos a la exhibición española, montada en un edificio construido especialmente para la ocasión, la "Exposición de trabajos del arte nacional" se presentó, a duras penas, en los pasillos de San Carlos con tres mil pesos arduamente conseguidos.[9] En ésta, la conciencia racial anunció la creación de un estilo mexicano genuino. Saturnino Herrán expuso *La leyenda de los volcanes,* basado en un mito indígena, y Jorge Enciso mostró *Anáhuac,* un indígena en tamaño natural, saludando al Sol.

El cambio trascendental en el orden social que derrocó a Díaz, con la consiguiente expulsión de sus fieles *Científicos,* no encontró un eco oficial entre los dirigentes de la Academia de San Carlos. Aunque Díaz lo había elegido, el arquitecto Antonio Rivas Mercado permaneció como su director bajo el nuevo régimen. Los estudiantes, rápidos en la acción, hicieron una huelga que ardió lentamente y sin conclusión durante los mandatos de De la Barra y Madero. La revuelta, muy difundida, juntó sólidamente, por primera vez, a las bellas artes con los acontecimientos sociales y políticos contemporáneos.

[8] "El movimiento contemporáneo de pintura en México", IV, en *El Demócrata,* 2 de agosto de 1923. Juan Hernández Araujo es un seudónimo utilizado por Siqueiros y por Charlot.

[9] *Boletín de Instrucción,* núm. 15, 1910.

Todo comenzó con un asunto estrictamente interno. En 1911, uno de los blancos del odio de los estudiantes fue el maestro de anatomía artística, el doctor Daniel Vergara Lope. En lugar de permitirles practicar autopsias, como querían los alumnos, les vendía hojas mimeografiadas, copiadas de las láminas del libro *Anatomy* de Richer. Este comercio condujo al primer acto de abierta oposición: "Los estudiantes han solicitado al director que el maestro de anatomía enseñe, en lugar de explotarlos vendiendo traducciones en hojas sueltas, a la manera de los corridos populares de Vanegas Arroyo." [10] El director Rivas Mercado, imprudentemente, hizo caso omiso de la petición.

El demócrata Francisco Madero entró a la capital en junio de 1911, en un landó tirado por caballos blancos, azotados por cocheros con librea, y los estudiantes sintieron arder su fuego revolucionario todavía más que antes. El hostigado conserje de la Academia se mantuvo ocupado recogiendo muchos manifiestos improvisados y apilándolos sobre la mesa del director; desde entonces permanecieron durmiendo en los archivos de la escuela y todavía exudan una pasión indisciplinada:

> Por acuerdo general y votación unánime, nadie debe asistir a las clases de anatomía hasta que su maestro renuncie ... ¡Viva la Democracia! ¡Abajo los *Científicos* en esta escuela! Sufragio efectivo. Libertad y Constitución.
>
> México, 15 de julio del Año de las Libertades.[11]

El 28 de julio, los estudiantes se declararon en huelga y exigieron la renuncia inmediata del director. Un comité ejecutivo de huelga visitó las oficinas de los periódicos y fue recibido por el Secretario de Bellas Artes. Una foto de periódico sorprendió a uno de los delegados en la acción: José Cle-

[10] *El Demócrata Mexicano (?)*, 25 de abril de 1911. Del álbum de recortes de Raziel Cabildo, uno de los líderes de la huelga. Algunos carecen de medios de identificación y otros de fecha. Prestado por Siqueiros.

[11] Archivos de San Carlos, 1911.

mente Orozco, ya en ese entonces con una mirada de lechuza detrás de los gruesos lentes.[12]

La policía impidió que los huelguistas entraran a la escuela, por lo que se reunieron y dibujaron al aire libre. La prensa muestra, en una fotografía, a un grupo de diez jóvenes con cuellos altos y sombreros de fieltro, sentados y rígidos, en el césped de los jardines de la Ciudadela, con los bloques de apuntes apoyados sobre sus rodillas. El encabezado les es favorable:

> ● UN EJEMPLO VALIOSO. LOS ESTUDIANTES DE LA ACADEMIA TRABAJAN EN LOS PARQUES PÚBLICOS, YA QUE SU ESCUELA LES IMPIDIÓ LA ENTRADA.
>
> Respirando un aire más puro que el de la Academia ... jóvenes artistas bosquejan tipos raros, paisajes y escenas diversas; los transeúntes se detienen para admirar y alabar la facilidad con que todo es trasladado al papel.[13]

Los arquitectos, quienes representaban el elemento conservador de la Academia, permanecieron sordos al alboroto que terminó con los cursos de pintura y escultura. Su punto de vista fue expresado en una carta abierta que deploraba la huelga y llamaba a los arquitectos a que permanecieran incólumes frente al comportamiento travieso de los pintores: "Deja que los futuros Grecos te ganen en el juego de atraer publicidad y sigue trabajando. Con el tiempo, la vida los castigará severamente. Ellos fracasarán, mientras que tú serás recompensado." [14]

Dos días más tarde, los Grecos en potencia, cargados con "huevos crudos, papas, cebollas, jitomates, nabos y hasta zanahorias",[15] esperaron en una emboscada, en la puerta de la escuela, a que bajara de su Mercedes Benz el voluminoso director, Rivas Mercado. Cuando lo hizo, ¡se fueron a la carga! Contó Siqueiros:

[12] Álbum de Cabildo, "Se generalizó la huelga", 19 de julio de 1911.
[13] *Ibíd.*, sin fecha.
[14] *Ibíd.*, carta firmada: Porfirio de Cañedo Argüelles, 26 de agosto de 1911.
[15] *Ibíd.*, 28 de agosto de 1911.

> ● ¡Lástima! algunos de nuestros proyectiles desafortunadamente alcanzaron a la bella hija del director, quien corrió en defensa de su padre. Nuestra irreverente actitud fue muy difundida y fuimos a parar a la cárcel, bautismo de nuestra política militante... La prisión generó importantes actos de solidaridad, siendo el más apetecible un regalo anónimo de pasteles y tabletas de chocolate para cada uno de los detenidos.[16]

El régimen liberal de Madero no logró sacar a la escuela de su rutina conservadora. Paradójicamente, la libertad artística tuvo que esperar hasta la dictadura militar de Victoriano Huerta, cuando, en septiembre de 1913, el pintor Ramos Martínez fue nombrado director. Aunque en cierta forma menospreciado por los historiadores del movimiento muralista, Ramos Martínez difícilmente podría ser sobrestimado como un catalizador. Una vez en el poder, regularizó el trabajo al aire libre que los estudiantes de San Carlos habían empezado accidentalmente cuando, cerrada la Academia, se acuclillaron, con los bloques de dibujo en las manos, en los parques de la ciudad. La primera escuela de arte al aire libre estuvo en la rústica Santa Anita, con sus chinampas deslizándose por los tranquilos canales, donde todavía se celebraba la fiesta de las flores, en la que la gente llevaba coronas de amapolas trenzadas. En lugar de los salones sofocantes y el brillo de lámparas, Ramos Martínez propuso a los estudiantes que trabajaran en un patio antiguo con una fuente de azulejos astillados, los rodeó con moldes griegos de yeso y modelos indígenas vivos, posando contra un fondo de tiesos álamos. El conjunto era bañado por la claridad plateada de la luz del altiplano.[17]

El insólito retoño del viejo San Carlos, llamado "Barbizon" en homenaje al retiro boscoso de los paisajistas franceses, atrajo a un grupo de entusiastas del culto a la naturaleza: Emilio García Cahero, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva

16 *Autobiografía,* inédito. Después publicada con el título *Me llamaban* El Coronelazo, México, Grijalbo, 1977. [N. del e.]

17 Francisco Quijano, "La Academia de Bellas Artes", en *Novedades,* 10 de junio de 1914. Ilustrado con fotografías de Santa Anita.

de la Canal, David Alfaro Siqueiros, para sólo mencionar a futuros muralistas. Y fue ahí que el contacto de José Clemente Orozco con el impresionismo, lo llevó a la conclusión de que los paisajes no eran su vocación.

"Barbizon" no duró mucho más que el poder de Huerta sobre la silla presidencial. Ramos Martínez fue echado antes del final de 1914, pero no antes de que una falange de jóvenes pintores, hartos del academismo, se encaminara hacia la recuperación, bajo su benéfica influencia.

Ramos Martínez había abierto las puertas a la reforma y ésta entró con fuerza tras él, un simún de ardientes vientos revolucionarios que barrió el pasado de la Academia de San Carlos, que Rivera y Orozco habían conocido cuando estudiantes. El sucesor de Ramos Martínez, designado por el primer jefe Carranza, fue el fiero Gerardo Murillo, pintor, agitador y vulcanólogo, cuyo seudónimo revolucionario era el de Dr. Atl. Nunca una escuela había sido dirigida por un pedagogo menos convencional.

El Dr. Atl había absorbido el arte en Francia, España e Italia y parecería que hasta en China, mientras Rivera todavía usaba calcetas y pantalones cortos y Orozco era un experto agrícola en potencia. De regreso en México, el futuro director solía sentarse entre los jóvenes estudiantes de San Carlos, quienes luchaban por reproducir el modelo con pulcritud fotográfica, distrayéndolos con historias de las vastas maravillas que había presenciado. Él los hizo concientes por primera vez, de la libertad de los grandes maestros; de cómo Miguel Ángel creó músculos en lugar de copiarlos, haciéndolos grandes y pequeños rítmicamente, como un poeta manipula el sonido; de cómo la forma se tornaba carne en el techo de la Sixtina, debido a un ideal que luchó por nacer, en lugar de un espejo frente a cuerpos nacidos de mujer.

El Dr. Atl no se contentaba con alimentar la imaginación de los estudiantes, Rivera y Orozco entre ellos; también comprendía cómo los apetitos jóvenes son mayores que los bohemios libros de bolsillo. Para igualar la comida heroica que intro-

IV Dr. Atl, portada del Catálogo para su exposición individual en París, 1914.

ducía en los espíritus, Atl, convertido en cocinero, invitaba a los jóvenes pintores comidas gigantescas donde el único platillo eran botes de espagueti con salsa de carne. Deben haber sido muy sabrosas y llenadoras, puesto que tanto Rivera como Orozco las mencionan con gratitud, cuarenta años después.

Mientras tanto, como pintor por derecho propio, el Dr. Atl iba y venía entre el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl, donde vivía como ermitaño y donde dibujó las montañas con un trazo sutil y firme, que Rivera, en 1926, comparó al de Hiroshige (ilustra-

ción IV). Atl fue también el espíritu organizador que impulsó la exposición mexicana en 1910.[18] En esta ocasión, sus jóvenes amigos retribuyeron su hospitalidad con "una alegre fiesta de artistas":

> • El lunes pasado, los expositores del salón del arte mexicano en la Academia de San Carlos, dieron una fiesta en Xochimilco al distinguido pintor don Gerardo Murillo ... todo desbordaba alegría y animación. Los esperaba una barca llena de flores ... yendo de aquí para allá, corriendo, deleitándose en los brazos de la naturaleza, sus apetitos se afilaron.[19]

Todos se sentaron al aire libre, alrededor de una mesa larga, para comer algo que no fuera espagueti. La prensa muestra una fotografía de ellos como una pirámide humana: brazos agradecidos que levantan al héroe barbado y gesticulante; abajo, el tímido Orozco como el hombre fuerte. Todos guiñando sus ojos por el sol.

La designación hecha por Carranza del Dr. Atl, como director de la escuela, era justificada en el terreno estético, pero también pagaba una deuda política. En 1913, Atl estaba en París, en la época en que el enemigo de Carranza, Victoriano Huerta, quiso conseguir un préstamo para fortalecer su precaria posición en la silla presidencial. A cambio, los financieros internacionales postularon como una necesaria garantía su habilidad para permanecer en el trono; la Casa de Bolsa de París era el local de la intriga. Para frustrar al usurpador, Atl escribió e imprimió un folleto, *La Revolución en México,* que vendió personalmente a la entrada de la Bolsa francesa como si fuera una extra de periódico. Su voz estentórea gritó el falso encabezado en los oídos de los magnates financieros que pasaban por ahí, el tiempo suficiente para arruinar el pretendido préstamo y, con él, los sueños de poder permanente de Huerta.

[18] "Pintores modernos de México", en *Social,* La Habana, noviembre de 1926.
[19] *Arte y Letras,* 23 de octubre de 1910.

Atl dijo de su nombramiento:

> • Siendo enemigo de las instituciones académicas, ¿cómo puedo presentar un plano de reformas, sugerir un programa para un sistema que juzgo pernicioso? Me encuentro en este dilema: proponer que la escuela sea destruida, o que sea convertida en un taller adaptado para la producción, como cualquier taller industrial de hoy en día, o como todos los talleres de arte de todas las épocas en que el arte floreció vigorosamente.[20]

Según Siqueiros:

> • Su primer acto, al ser nombrado para la dirección de la escuela, fue colocar en la puerta un cartel garabateado con lápiz azul que decía: "Los ladrillos también son necesarios para hacer una revolución." El lema era desusadamente sintético y también muy confuso. ¿Qué tenían que ver los ladrillos con el arte? Estudiantes y maestros al igual se rascaron la cabeza con desesperación, intentando descifrar el pensamiento de la suprema autoridad que durante algún tiempo orientaría a la escuela por los caminos de la educación artística. "¿Acaso los ladrillos también son necesarios para hacer una revolución?"
>
> El misterio no duró mucho tiempo. "Los ladrillos también son necesarios para hacer una revolución", quería decir: "La escuela de Bellas Artes debe transformarse en un taller de arte popular, una escuela de artes y artesanías, más que en un centro universitario."[21]

Otros entendieron el lema por su valor literal, y recuerdan hasta hoy cómo el director les dijo que hornearan sus propios ladrillos, y construyeran sus propias escuelas de arte.

El paso de Atl por la dirección de la Academia fue suficientemente largo como para depositar en los archivos, entre documentos relativos a asuntos inocuos, una delgada capa de papeles —cartas, copias, órdenes garabateadas— notables por su franco contenido. Notificó a la Secretaría de Instrucción Pública: "Presentaré un proyecto de total reorganización de lo que algunos insisten en llamar la enseñanza de las Bellas Artes. Natural-

[20] En *Boletín de Instrucción*, núm. 1, 1914.
[21] *Autobiografía, Me llamaban.*

mente, haré una limpieza completa de maestros, salones de clase y bodegas, dado que todo en la escuela está profundamente sucio." [22] A una circular de rutina del Departamento de Salubridad que preguntaba si las clases de educación física estaban incluidas en el programa, contestó:

> • Es absurdo, pero nunca hubo clases de educación física en una institución donde se enseña la comprensión y el amor a la belleza. Su primera preocupación debería ser el culto al cuerpo humano. Le puedo asegurar que el día que tengamos una clase de educación física en esta escuela, toda su estructura desaparecería; con el orden producido en el equilibrio orgánico de los estudiantes, ellos se verán obligados a renunciar a la masturbación intelectual, que es el único fruto generado por las instituciones académicas. Reorganizaré esta así llamada Escuela de Bellas Artes, dándole un carácter esencialmente práctico. Para empezar, cambiaré su nombre por el de "taller", donde todos los trabajadores pueden hacer tres cosas: bañarse, trabajar y ganar dinero.[23]

Ninguna de las amenazantes reformas tuvo lugar. Debido al acelerado *tempo* revolucionario, la estancia de Atl resultó aún más corta que la de Ramos Martínez. Terminó durante una noche angustiosa cuando, hacia la madrugada, mientras las pisadas de los temidos dorados de Villa se acercaban a la capital, su oratoria maratónica ganó para Carranza la arriesgada lealtad de los estudiantes. Aquella misma mañana, Atl huyó llevándose consigo los talentos más resueltos de la escuela, la mayoría de ellos muralistas en potencia. Los exiliados de San Carlos se establecieron en Orizaba, donde para García Cahero, Alva, Orozco y Siqueiros, los cadáveres remplazaron como modelos a los moldes de yeso, en la medida en que la clase cambiaba del aula al campo de batalla.

Sin Atl, la exhausta escuela entró en un periodo de somnolencia intranquila hasta julio de 1920, cuando la elección de un nuevo director fue dejada a un soviet de maestros y alum-

[22] Archivos de San Carlos, 1914, carpeta 1, "Asuntos varios", carta fechada el 6 de octubre de 1914.

[23] *Ibíd.*, carta fechada el 12 de septiembre de 1914.

nos, y Ramos Martínez regresó al puesto que había dejado en 1914.

Su fervor por las reformas se asemejaba al de su predecesor:

> Las viejas teorías han sido totalmente descartadas, abriendo un amplio camino sin obstáculos para la Verdad ... Las clases han sido transformadas en talleres libres ... Los cursos de composición han sido cancelados ... eran un gran e importante disparate académico ... evadiendo la única fuente de la Verdad: la Naturaleza.
>
> Se han fundado escuelas al aire libre ... manteniendo [a los alumnos] mañana, tarde y noche en comunión directa con la vida misma y con nuestras costumbres. Como resultado, el gusto ha sido orientado hacia lo propio, NUESTRO NACIONALISMO, con un gran éxito a su favor.[24]

Así como lo había hecho durante su primer periodo en la dirección, se utilizaron los mejores esfuerzos de Ramos para la fundación de escuelas al aire libre, sucesoras del pionero "Barbizon", donde los estudiantes eran mantenidos "mañana, tarde y noche en comunión directa con la vida misma y con nuestras costumbres". Durante tres meses, fui su invitado en la escuela de Coyoacán, antes de dejarla para hacer trabajo mural. El antiguo edificio tenía estudios privados, la opción de un patio con arcadas o una magnífica alameda como fondo para los modelos. Ramos Martínez prefería elogiar más que criticar; estimulaba a sus seguidores con recursos imaginativos, apodándolos por ejemplo: Cézanne, Renoir, Monet, etc., "un protector sagrado", que cada uno debía emular. Era en realidad un paraíso para el pintor. Charles Michel lo describió en octubre de 1922:

> Está rodeada por un parque centenario, una barrera protectora que garantiza su calma y serenidad ... Encima de la entrada están dibujados dos brazos abiertos como una especie de escudo de armas que sugiere la bienvenida a todos los que llegan. A lo largo de los arcos españoles y los antiguos corredores del primer patio, cuelgan los trabajos de los estudiantes. En varios jardines, en terrazas y es-

[24] Alfredo Ramos Martínez. "La Academia de Bellas Artes, su nueva orientación", en *Boletín de la Universidad,* núm. 3, 1921.

> caleras de adorable estilo, ellos trabajan concentradamente por todas partes ... Los pigmentos se dan tan libremente como los consejos del maestro. Los accesorios y el local, todo es gratis ... Es en esta especie de Villa Médicis nativa que una levadura de belleza fermenta las futuras glorias artísticas de México.[25]

Hasta Rivera sucumbió a la gracia de Coyoacán y, en 1923, mientras trabajaba para llevar su arte a las masas, escribió pensativo: "El encantador estanque de Coyoacán —su lema, el verso de Darío: *là virtud es ser calmado y fuerte*— refleja el follaje, las nubes y los escasos rostros errantes que se inclinan sobre su borde." [26] Y "los jóvenes artistas cultivaron el posimpresionismo en la atmósfera agradable y quieta de esta simpática fundación ... que, dada su comodidad y segregación, insistentemente recordaba un sanatorio".[27]

El único defecto de la escuela es haber sobrevivido a su propia época. Hernández Araujo se quejó en 1923 de que "la escuela de Coyoacán, de anacrónica manera, hace subsistir el impresionismo".[28] A pesar de lo extemporáneo, el impresionismo que patrocinaba no era ni derivativo ni decadente.

Cuando el general Álvaro Obregón rindió la protesta presidencial a finales de 1920, la primera exhibición de arte en la Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de Ramos Martínez, fue un acontecimiento cultural, un punto culminante dentro de las festividades. El reportero de *El Universal* subrayó, en forma aprobatoria: "Los óleos y esculturas revelan que la observancia demasiada estricta de las reglas del arte está desapareciendo de la Academia de Bellas Artes." [29]

La segunda exposición se inauguró el 29 de septiembre de 1921; la música fue ejecutada por un cuarteto de cuerdas, con la asistencia del presidente Obregón. Para marcar el comienzo

25 En *Boletín de la Secretaría de Educación Pública,* núm. 1, 1923.
26 "De pintura y otras cosas que no lo son", en *La Falange,* 1o. de agosto de 1923.
27 "Dos años", en *Azulejos,* diciembre de 1923.
28 "El movimiento", IV.
29 *El Universal,* 4 de diciembre de 1920.

de una era pacífica, el Dr. Atl, antes enemigo político de Ramos Martínez, fue el orador principal. Elogió el hecho de que con el director "se afirmaba la tendencia individual de los alumnos y rara vez la influencia letal de un maestro". El reportero añadió: "El pintor de montañas afirmó también que la Escuela de Bellas Artes había sido hasta ahora una tumba; que es difícil hacer un trabajo artístico en México, donde nadie lo aprecia; que la inauguración de esta exposición señala una aurora determinada a alcanzar la plena luz del día." [30]

Este acto marcó el apogeo de la influencia de Ramos Martínez. El énfasis que el gran amante "del arte por el arte" [31] puso en el carácter original y sagrado del individualismo, estaba destinado a chocar con el punto de vista de los muralistas adaptados al trabajo social en grupo, sobre bases comunales y profundamente concientes de una tradición objetiva. Por lo tanto, ellos estaban mal preparados para apreciar el bien que Ramos Martínez había hecho, incluso a ellos.

Como un portavoz del grupo muralista, Hernández Araujo embistió contra la "estética lírico-anárquica", que Ramos Martínez había tan orgullosamente ideado:

> Como su nombre lo indica, no tiene ni principio ni teoría alguna, rechaza la idea orgánicamente constructiva del clasisismo y de su función social. No acepta tampoco el apego óptico al "natural" del academismo; parte del individualismo más exaltado y supone que con una tela más o menos grande, ancha o larga, y muchos colores al óleo de fabricación patentada, se está en condiciones de producir obras de arte monumental.[32]

Además: "No hace mucho, la Escuela de Bellas Artes era una caja atestada de los más graves prejuicios europeos y sujeta a un programa dictatorial. Hoy es una caja vacía, bastante vacía, excepto por la anarquía." [33]

[30] *Excélsior,* 30 de septiembre de 1921.
[31] Guillermo Sherwell, "Modern tendencies in Mexican art", en *Pan-American Union Bulletin,* núm. 4, 1922.
[32] "El movimiento", III, en *El Demócrata,* 26 de julio de 1923.
[33] *Ibíd.,* II, en *El Demócrata,* 19 de julio de 1923.

El año de 1922, vio a algunos de los mejores estudiantes de la escuela coyoacanense de Ramos Martínez abandonar este paraíso de pintores para trabajar duramente en los murales, "evadiendo la única fuente de la Verdad: la Naturaleza", que él creía haber entronizado definitivamente cuando suprimió las clases de composición.

5. EL NACIMIENTO DE UN ARTE NACIONAL

ESTUDIAR la escuela mexicana de pintura que precede inmediatamente a la época del muralismo, es asistir al despertar de un lenguaje plástico nacional, quizá más importante en su tendencia que en sus resultados reales. El movimiento nacionalista, cuyo destino fue el de ser eclipsado por la mayor osadía del grupo muralista, fue bastante más audaz durante el corto periodo en que reinó indiscutido. Demostró ser un instrumento sustancial para cambiar el gusto de un público lego, de la veneración del "buen tono" europeo, al reconocimiento de una estética racial. El renacimiento mexicano difícilmente habría florecido si esta corriente anterior no hubiera seguido su curso.

Durante el siglo XIX se pintaron cuadros con temas mexicanos, representando hábitos y costumbres populares. Los *costumbristas,* artistas como Hesiquio Iriarte y Casimiro Castro, se inclinaban más hacia los medios gráficos que hacia la pintura. Ellos nos legaron una investigación enciclopédica del México del siglo XIX en álbumes de litografías, algunos coloreados a mano, y ciertos cuadros, conservados en el Museo de Historia de Chapultepec. Pero, profetas en su propia tierra, no fueron reconocidos en su tiempo, y sus obras son parte anónima de la abundante y siempre variada producción popular.

A las bellas artes les tomó largo tiempo entrar en contacto, sin pudor, con el medio mexicano. Los críticos vieron más lejos que los artistas, y se adivina un leitmotiv en los escritos sobre arte de mediados del siglo XIX, un anhelo por un arte nacional que igualara la recién lograda independencia. En 1869, cuando Petronilo Monroy exhibió su alegoría *La Constitución del 57,* una mujer en mantos pompeyanos, que volaba, los críticos la

admiraron, pero sugirieron: "Aunque sea bella, todavía no es tiempo para que nuestros artistas exploten la riqueza durmiente de nuestras propias formas de vida, tanto nuevas como antiguas." [1]

José María Velasco fue un maestro preocupado por el México contemporáneo. Sus paisajes del altiplano mexicano recibieron, en 1876, una medalla al mérito en la exposición del Centenario de la Independencia estadunidense, en Filadelfia. El crítico José Martí, como cualquier Mefistófeles, enarboló esto como un señuelo para acelerar la maduración del arte mexicano:

> • Con el apetito americano excitado, ¿se interesarán nuestros pintores en nuestros tipos y paisajes, que deberían ser un viaje de bienvenida a la ansiosa curiosidad de nuestros vecinos? ... y la curiosidad de los ricos se impacienta por llenar sus necesidades.
>
> ¿Por qué no copiar en vivo nuestros mercados, nuestros vendedores de flores, nuestros paseos en Santa Anita, nuestras fértiles chinampas, corazones perpetuamente saturados de flores? ¿Por qué no ser prácticos, olvidar estas escuelas inútiles de temas sagrados y mitológicos, y remplazarlas por una escuela de temas mexicanos: cuadros de fácil venta y éxito seguro...?
>
> Decir que la pintura mexicana no tiene futuro... puede ser cierto en México, donde a los ricos les falta conocimiento artístico, amor patriótico y buen gusto. Pero la pintura mexicana tiene un gran futuro fuera de México. Schauss, en Nueva York, y el benévolo Goupil, en París, estarían ansiosos por apoyar nuestros cuadros de género.
>
> ¿Será que ni siquiera la seguridad de una vida cómoda puede sacudir a nuestros excelentes pintores de su apatía? ¿Los tentaría un viaje a Italia, o una meditación en el cementerio de Pisa, un éxtasis frente a Giotto, una contemplación frente a Angélico ... una mañana en la catedral de Sevilla, o una puesta de sol, vista desde la Alhambra, en Granada?
>
> Todo esto es suyo, cuando lo pidan, cualquiera que sea el precio que pidan por sus cuadros.[2]

Al estallar la Revolución de 1910, se agudizó la paradoja de una gran mayoría de pintores ajenos al orgullo nacional

[1] *El Renacimiento,* núm. 1.
[2] En *Revista Universal,* 24 de octubre de 1876.

que sacudía su hogar nativo. En 1916, Manuel Gamio se quejaba: "Los pintores copian a Murillo, Rubens, Zuloaga o, lo que es todavía peor, pintan paisajes de Francia, España, Italia, de China si es necesario; pero muy rara vez llegan a pintar paisajes de México." [3] El "muy rara vez", muestra que Gamio estaba conciente de las excepciones a su afirmación. El redescubrimiento plástico contemporáneo de México ya había empezado cuando expresó estas desalentadoras palabras.

En 1907, el joven pintor provinciano Jorge Enciso llegó a la capital, desde su nativa Guadalajara, para buscar fortuna. El que estuviera necesitado es sugerido por *El Kaskabel,* un jocoso periódico tapatío, que juró que el artista hizo el viaje memorable de "mosca", con sus pinturas enrolladas dentro de una funda de almohada, ya que no tenía más petacas que las corporales.[4]

En esta época, los estudiantes formales de arte, empujados por el aplauso de esclarecidos *amateurs* y por los ideales fotográficos del maestro Fabrés, se preparaban para pintar mosqueteros tan gallardos como los de Roybet, odaliscas tan rosadas como las de Gérôme y granaderos tan marciales como los de Meissonnier. Ajeno a tal ambición, Enciso, al llegar, desenrolló el fruto del trabajo de su joven vida en el estudio de Gerardo Murillo, su compañero de cuarto; y pronto abrió una exposición individual en la calle de San Francisco 3, cuarto piso. Más de 25 obras: óleos, pasteles, dibujos al carbón y lápiz llenaron completamente tres cuartos. En la portada del catálogo, sobre un fondo de nopales, una dulce china poblana saluda a su público; verde y rojo sobre blanco, los colores de la bandera mexicana resaltaban el sabor nacional (lámina 9a).

Todas las pinturas eran sobre temas mexicanos de una gran sencillez. En su mayoría, paisajes; frecuentemente, sólo una pared desnuda o una casa cúbica, con algunas figuras humanas sin rostro, envueltas en un sarape o un rebozo, de espaldas, sin notar que eran observadas. Los títulos sugerían el estado de

[3] En *Forjando patria,* México, 1916.
[4] *El Kaskabel,* Guadalajara, 30 de junio de 1907.

ánimo: *Musa de la madrugada, A misa, Casa antigua.*[5] La exposición, que tuvo un éxito inmediato, desbarató, con su sencillez, la mal enfocada intención del grupo de Fabrés, haciendo surgir el importante tema de un arte nacional. Gómez Robelo escribió sobre la exposición:

> Si se examinan los cuadros uno después de otro, se habrá asistido a todas las pungentes fases del cielo de las auroras; y toda la gama, desde el violeta trémulo del alba, hasta el sangriento púrpura del anochecer, habrá pasado frente a nosotros... Estas revelaciones llenas del poder secreto e ineludible del arte, nos unen más a esta patria nuestra, por los lazos sutiles e inquebrantables del conocimiento y amor de su belleza.[6]

Además de paisajes contemporáneos, Enciso revivió los antiguos temas aztecas. Tal fue el caso de *Los tres reyes*: con ondeantes plumas de quetzal como tocados, las figuras portan incensarios de copal. Tales temas inspiraron al poeta José Juan Tablada, quien vio al artista y su tema indígena como uno solo: "Los ojos de obsidiana de Enciso, agudos y brillantes como las flechas de sílex, están empapados en los fulgores de las estrellas ... Moreno y ágil como un sagitario náhuatl, revive al prodigio de Ilhuicamina ... y con las flechas arrojadas de sus ojos de sílex, desclava las estrellas del cielo." [7]

Enciso también pintó los primeros murales del siglo XX con contenido amerindio. Pintados directamente sobre las paredes de dos escuelas, una de niñas y otra de varones, en la no muy aristocrática Colonia de la Bolsa, los empezó en diciembre de 1910, y los terminó el 16 de mayo de 1911. Fueron destruidos durante la remodelación de los edificios (ilustración v).

En 1912, la revista *Cosmos* resaltó la importancia del artista:

> Enciso conserva un puro y cierto amor a la tierra de México, enflorada e iluminada por nobles y bellas tradiciones: de los aztecas civilizados en un arte simbólico y fecundo a los indios sublimados

[5] De la lista personal de cuadros y precios del artista.
[6] En *El Diario Ilustrado,* 23 de junio de 1907.
[7] "La exposición de Jorge Enciso", en *El Imparcial,* 25 de junio de 1907.

Empecé en Diciembre de 1910 y acabé el 16 de mayo de 1911

Incluso nº

Motivos de los frisos dibujados

Escuela de niñas	Escuela de niños
Venados	Conejos y llanos
Golorines	Zaraguatos y ramas
Gallos y Gallinas	Coyotes
Guacamallas y Pericos	Culebras y pajaros
— Zopilotes y volcanes	Floripondios y pajaros
Tecolotes y pinos	Telarañas y mariposas
— Grullas y lagunas	Garzas y lagunas
— Quetzales é higuerillas	Flores de noche buena
Ardillas y mezquites	Mazorcas de maíz
Niñas, perros y gatos	Árboles
Niñas, pollos y gallinas	Aguilas y nopales
Guajolotes y fuentes	Mayas modelando y
— Montañas (4 dibujos)	decorando (2 dibujos)
16 dibujos para	13 dibujos para frisos
frisos y 4 grecas	y 4 grecas

v Jorge Enciso. Notas contemporáneas a la pintura de sus murales en 1910. Cortesía del artista.

> por la leyenda y llenos de misterios silvestres de raza errática en medio de los bosques... El arte indígena, que hasta ahora tal vez no haya sido estudiado más que por pedantes, sin amor ni comprensión alguna, puede ser fuente de fecundísimas inspiraciones. Enciso es un precursor en ese camino.[8]

Su valoración continúa vigente. Después de haberse encargado de la conservación de los edificios coloniales, el artista dejó de pintar en 1915, pero su influencia permanece como un factor activo en el arte mexicano.

Otro pionero, Saturnino Herrán, pintó con una forma que plantea, aunque no resuelve, el problema de un estilo nacional diferente, al hacer resaltar el folclore local. Durante su corta vida (nació en 1888 y murió a los treinta años), Herrán no tuvo mucho éxito como pintor, completando su magro ingreso con una clase vitalicia en la Academia de San Carlos. Convirtiendo la necesidad en virtud, Herrán nunca salió de México, nunca dejó de pintar temas mexicanos. Típico de su obra es *El rebozo,* de 1916: una mestiza desnuda con adornos nacionales, un rincón de la catedral metropolitana, un sombrero y frutas mexicanas. La piel apiñonada, el sombrero charro de fieltro recubierto con oro, una tela de damasco, el churrigueresco adorno de piedra de la fachada colonial, todo subraya a México. Empero, el hecho de quedarse en su tierra, no logró inmunizar del todo a Herrán en contra de Europa. Había estudiado larga y cuidadosamente ilustraciones de revistas y todos los originales que llegaban del extranjero. Las influencias dominantes son las del inglés Brangwyn y del español Zuloaga, mientras el espíritu melancólico de muchas de las obras es paralelo a lo que Herrán podía aprender de las reproducciones del arte borroso del francés Eugène Carrière. Pero los críticos pasaron por alto su estilo y recalcaron su tema. Cuando murió, Herrán se convirtió en un símbolo del mexicanismo y fue aclamado como "el más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos".

[8] "Pintores mexicanos: Jorge Enciso", en *Cosmos,* septiembre de 1912.

La versión de Herrán de un México meditando sobre su pasado legendario, su vitalidad apagada bajo un aluvión de nobleza decadente, naturalmente no encontró mucha simpatía por parte de los muralistas, cuya propia versión de la escena valoraba al arsénico por encima del viejo encaje. Pero en la breve apoteosis que siguió a su prematura muerte, Herrán hizo que los mexicanos se sintieran orgullosos de las potencialidades de una escuela de pintura nacional.

Tapatío como Enciso, Roberto Montenegro empezó a pintar en la academia de Félix Bernardelli, en Guadalajara. El primer testimonio impreso de esta resistente recurrencia del arte mexicano, es una mención en el catálogo de la Feria Mundial de París de 1900, cuando el precoz artista, según su propia versión, tenía trece años: "Roberto Montenegro (de Guadalajara): Pintura".

En 1905 Montenegro llegó a la capital para estudiar con Fabrés. En San Carlos, rivalizó con Diego Rivera por los honores. Su recompensa llegó en 1906: una beca para Europa. Un "volado", que favoreció a Montenegro, resolvió el empate entre los dos adolescentes, y se marchó pocos meses antes de que Diego pudiera juntar el dinero suficiente para seguirlo.

Ambos retornaron en 1910 para las fiestas del Centenario de la Independencia. Los dos se convirtieron en maestros consagrados, trayendo a su regreso, como testimonio, muchas cajas de lienzos. Esta vez, Rivera sí le ganó la delantera, con una exposición que se inauguró en noviembre de 1910 en San Carlos. La muestra de Montenegro se inauguró en febrero del año siguiente, en los salones Vilches.

El joven provinciano se despojó rápidamente en Europa de cualquier ingenuidad que pudiera haber tenido. Volvió con el marbete de "un discípulo espontáneo y entusiasta de las nuevas tendencias decadentes". Su afición, en la pintura, por "mujeres caprichosas, efebos ambiguos, máscaras siniestras y perversiones refinadas",[9] abrió sensuales perspectivas a los buenos burgueses

[9] Silvio Lago, "Roberto Montenegro", en *El Universal Ilustrado,* 31 de enero de 1919.

de la capital, cuyas fantasías, llenas de culpa, no iban más allá de la piscina de un harén turco.

Una vez efectuadas las ventas y asegurada la fama en su tierra, Montenegro y Rivera volvieron a Europa, perdiéndose la mayor parte de la Revolución. Mientras Diego, convertido en cubista, generaba en París alquimias en cuarta dimensión, Roberto mezclaba hábilmente cocteles plásticos, coloreados a la manera de Bakst y acabados con una pizca de Aubrey Beardsley. Henri de Régnier encontró que sus dibujos a pluma y tinta formaban pareja con sus sofisticados poemas. Montenegro pintó su primer mural en el Casino de Palma de Mallorca, en 1919.

Es un cambio en su actitud lo que permite insertarlo en este capítulo. Desde la posición ventajosa de Europa, Montenegro descubrió el escenario mexicano y, en 1919, hizo pública su conversión. *Motivos mexicanos,* una serie de grabados, "es un llamado continuo a los artistas de América, un modelo que les indica por qué deben cultivar el medio donde nacieron, más que cualquier otro ... Un aspecto prominente de la personalidad de Roberto Montenegro, es su deseo de orientar a estos artistas hacia su patria, y ofrecerles un precedente" (lámina 9b).[10] La formación muralista anterior y los temas mexicanos, hicieron que el artista fuera el candidato idóneo para recibir, llegado el momento, la primera comisión gubernamental para pintar un mural.

Adolfo Best Maugard también llegó al nacionalismo de manera indirecta. Pedro Henríquez Ureña escribió: "Hacia 1910, cuando Adolfo era muy joven ..., tomó a su cargo la tarea de ilustrar una obra etnológica del sabio investigador Franz Boas: allí debía representarse en toda su minuciosa variedad la decoración arcaica de las viejas tribus del Valle de México. A medida que Best trabajaba en aquellos dibujos, que pasaron de dos mil ..."[11] Los pensamientos personales del artista en relación con este trabajo, se convirtieron en el núcleo de un método de dibujo que resaltaba al denominador común latente en las bellas

[10] *Ibíd.*

[11] "Epílogo", en Best Maugard, *Método.*

artes. Descubrió un alfabeto plástico de siete elementos: "la espiral, el círculo, el medio círculo, la forma en S, la línea ondulante, el zigzag y la línea recta."[12]

Dejando a un lado un estilo anterior y más convencional en la pintura, Best rediseñó su propio arte para amoldarlo a su descubrimiento. Su don para los colores y su talento encantador para la decoración, demostraron ser una ayuda poderosa para vender al mundo su producto un tanto abstracto. En diciembre de 1919, Best inauguró una exposición individual en las galerías Knoedler de Nueva York. La portada del catálogo reproduce una fiesta de noche; una tehuana dibujada a la persa con una rosa en el pelo y una iglesia en miniatura a sus pies; su pose corresponde a una enredada línea blanquecina, producida, en el negro cielo, por fuegos artificiales. Entre los cuadros exhibidos: *Manola, Ranchera, La novia* y *La noche,* representan al hispanismo; *Tennis, La fête* y *La muchacha de Broadway,* manifiestan el cosmopolitanismo; *China poblana, Judas rojo, Guerrero azteca* y *La fiesta,* son estudios para ballet (lámina 10).

Best fue el primero en exhibir un arte mexicano característico en capitales extranjeras, y en demostrar la verdad de la concisa afirmación de Martí hecha cincuenta años antes: "La pintura mexicana tiene un gran futuro fuera de México." Tanto París como Nueva York avalaron los escenarios y trajes que Best diseñó para el ballet *Fantasía Mexicana* de Anna Pavlova.

En México, la aceptación de sus teorías plásticas data de las celebraciones del Centenario, en 1921, para las cuales Best fue designado maestro de ceremonias. *Excélsior* adelantó un resumen del acontecimiento: "Lunes 26, a las 7:30 p.m. Noche Mexicana en el Bosque de Chapultepec; bazares de caridad, cabalgatas, bailes y cantos regionales, el jarabe tapatío, luces, fuegos artificiales. Asistirá el ciudadano Presidente de la República."[13] La fiesta tuvo lugar la noche del 27. Durante ésta apareció, sin ser invitado, un acróbata estadunidense en su avio-

12 *Ibíd.,* pp. 26-27.
13 *Excélsior,* 1o. de septiembre de 1921.

neta iluminada, que tenía un nombre de guerra yanqui: Mr. Pickup.

Pero las otras atracciones fueron típicamente mexicanas, tal como se había planeado: "A las 8:30 p.m., la detonación de siete cohetes anunció los fuegos artificiales en el gran lago. A las 9:30, erupción del Popocatépetl, simulada con fuegos artificiales de colores."[14] Best Maugard lo añora todavía: "Yo me sentía como un bajá, solo en un barquito en el lago y, cada vez que alzaba la mano, miles de pesos en fuegos artificiales llenaban el cielo nocturno."

En 1922, como consecuencia de su éxito, las escuelas públicas del Distrito Federal adoptaron el sistema Best llamándolo "Dibujo mexicano". En julio de 1923, se publicó un libro de texto titulado: *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano,* ilustrado con atractivas viñetas de Miguel Covarrubias, quien apenas se iniciaba en ese entonces. En una ceremonia llevada a cabo en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria, el 6 de noviembre de 1923, fue distribuido a los maestros el nuevo método. En el discurso de presentación, Orozco Muñoz dijo que los maestros "trajeron a las escuelas oficiales algo así como una ofrenda de gracia y felicidad... Cada día, cada hora, a la luz de este amor, ellas han visto surgir de las pequeñas manos indígenas, color ámbar o teñidas de canela, el alma de sus ancestros vuelta flor, fuente de sueños, o un mágico pavo real".[15] El método llegó a un público más amplio en una traducción inglesa, cuyas sucesivas ediciones todavía juegan un papel importante en el rejuvenecimiento de métodos anticuados de enseñanza en Estados Unidos.[16]

La aparente simplicidad de los "siete elementos" ocultaba una idea profunda. Versado en el saber esotérico de Hambidge y Bragdon, Best había elevado su visión de los tipos físicos al arquetipo mental. Conciente del mundo de formas en el que vive el pintor, investigó lo que podría ser llamado, en el lengua-

[14] *Ibíd.,* 28 de septiembre de 1921.
[15] Francisco Orozco Muñoz, en *Boletín de la Secretaría,* núm. 2, 1923.
[16] Adolfo Best Maugard, *A method for creative design,* Nueva York, Knopf, 1926.

je común, la Forma de Dios. Esta Primera Forma, impone su ley en el mundo de las formas, el reino de las artes plásticas, de la misma manera como el Primer Dios lo hace en el mundo de la moral. La ley natural, justificando el pensamiento de Best, "consiste... en las fases de la Espiral Vertiginosa, percibidas en su proyección en el plano, lo que da las siete líneas comunes a todo arte primitivo".[17]

Mientras que su método ayudó a multitudes a expresarse, la creciente presión filosófica terminó por ahogar la inclinación de Best hacia la pintura. Sus manos prodigiosas se relajaron, a medida que se concentró en la Espiral Vertiginosa, al igual que Fausto en el disco mágico. "La estética... es lo que ha sido llamado por los filósofos el estado musical o el estado lírico, o lo que es conocido como éxtasis en las prácticas del misticismo."[18] El suyo era un tipo de misticismo más cercano al oriental que al católico, pues se mostraba incompatible con la acción. Best nunca participó realmente en el movimiento muralista cuando éste llegó. Ni siquiera comenzó el encargo que recibiera, en 1922, de pintar el despacho privado del secretario Vasconcelos.

Quizás un elemento en el arte de Best, dificultó su trabajo en las paredes del México de los veinte. El arte por el pueblo y para el pueblo, se volvió el lema fundamental de los pintores que subían a los andamios. Best soñaba con un arte tan exclusivo, que haría a un lado hasta a los aristócratas: "En el periodo en que vivimos, surgirá una nueva forma de expresión artística. Corresponderá a un grupo social más altamente desarrollado que cualquier otro hasta ahora... el precursor de una nueva raza de seres dotados de características superiores."[19] El superhombre, en la propia persona de Best, se manifestaba en trajes impecables, un bastón, guantes blancos y en el cultivo de un perfil "como de duque de Guisa", según señaló un crítico contemporáneo. Pero este remar en contra de la corriente de nues-

17 *Ibíd.*, p. 162.
18 *Ibíd.*, p. 171.
19 *Ibíd.*, p. 172.

tra moda de overoles, nunca perturbó los lazos de afecto mutuo entre los muralistas y este caballero.

Una tarea importante de los nacionalistas resultó ser la revaloración del arte popular. El punto decisivo en la apreciación del público fue la muestra de artes populares que se inauguró el 19 de septiembre de 1921, a iniciativa de Montenegro y estructurada a partir de una exposición de arte popular ruso que él había admirado en París. En el día de la inauguración se dijo:

> Habiendo observado calmadamente la exposición, el Jefe del Ejecutivo y los funcionarios se dirigieron a un patio interior donde había pequeñas mesas distribuidas con gusto y bellamente arregladas con lozas artísticas hechas en México... Las esposas de los diplomáticos y otros invitados distinguidos saborearon los confites nacionales con gusto evidente: tamales y atole, puro o mezclado con chocolate al gusto... Desde la multitud que permaneció afuera, escuchamos comentarios acalorados por haberse invitado a tal fiesta sólo a unos pocos muy escogidos.[20]

En poco tiempo, las artes populares habían cubierto la brecha entre la intocabilidad y la exclusividad. En 1922, Atl escribió: "Hoy día, las personas de buen gusto tienen en sus casas un estudio, una biblioteca o una sala de juegos a la moda de la exposición."[21]

Después de su clausura en la ciudad de México, la exposición fue enviada a Los Ángeles, con Best Maugard y Xavier Guerrero como sus empresarios. El 2 de octubre de 1922, en una entrevista por radio patrocinada por *Los Angeles Examiner,* Best Maugard se jactó: "Estoy orgulloso de ser el primero en afirmar que el arte del pueblo mexicano es la realización precisa de lo que todavía son tendencias entre los artistas europeos."[22] Además, la exposición dio lugar a la publicación de un catálogo excepcional: *Folk arts of Mexico,* del Dr. Atl, el cual sigue siendo el libro de consulta para el tema, y que puso a disposi-

[20] Un relato combinado de *Excélsior* y *El Universal,* 20 de septiembre de 1921.
[21] *Las artes populares,* cit., t. 1, 22.
[22] En *La Falange,* 1o. de diciembre de 1921.

ción de los pintores una riqueza de diseño y modelos aún no explotados.

Estilísticamente, el nacionalismo encontró otra salida al academismo, distinta del tipo de impresionismo preferido entonces por Ramos Martínez. La belleza lineal de los modelos de laca y alfarería, con su equilibrio de áreas planas, no era distinta del de las miniaturas persas, de moda entonces en un París atraído por los turbantes de Poiret y los diseños de Bakst. Por esa semejanza, las personas cultas recibieron con entusiasmo las obras de Best y Montenegro. El público, en general, sólo vino a aceptarlas más tarde, luego de retroceder con horror ante la visión de los primeros frescos. Pero, durante el corto lapso en el cual el estilo nacionalista impuso su reinado (1920-1921), los incultos lo rechazaron.

Excélsior criticó la exposición de Bellas Artes de 1921: "¡Que el decorador de ollas y sartenes sea mal dibujante, es comprensible! Pero es incomprensible que el tesoro nacional comisione una horda turbulenta de presuntos pintores quienes, incapaces de crear, pasan el tiempo haciendo malas copias de lo que los alfareros y laqueadores indígenas hacen bien."[23]

Conforme al destino de los estilos de transición, el nacionalismo, atacado por elementos conservadores debido a su osadía, fue despreciado por la verdadera vanguardia, debido a su timidez. Orozco desdeñó lo pintoresco, que era sinónimo de este movimiento:

> • Somos nosotros los primeros responsables de haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo "charro" y la insulsa "china poblana" representan al llamado "mexicanismo"... Es inevitable que el hecho de que, al ver un "charro" o una "china" y se oigan las horrendas notas del "jarabe", se asocie el recuerdo del nauseabundo "teatro mexicano", todo lo cual forma lo que llaman "las cosas nuestras". ¿De quién? ¿Por qué lo más cursi y lo más ridículo que tiene una clase social ha de pertenecer a todo un país?[24]

[23] A. Root, "Destellos", en *Excélsior*, 8 de octubre de 1921.

[24] Manuscrito inédito, 1923. Publicado en José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*, México, Siglo XXI, 1971, p. 137. [N. del e.]

Rivera lo descartó: "Nuestros jóvenes oscilan entre la admiración hacia Ramos Martínez y la influencia de León Bakst, pensando que fomentan el arte nacionalista."[25]

Bueno o malo, el arte mexicano estaba lejos de estar inactivo antes de que los muros llegaran a ser pintados. En realidad, estaba en los dolores del parto de un nuevo estilo. El arte nacionalista llena dignamente el interregno entre el academismo y el surgimiento de la escuela muralista. Fue un movimiento a la vez valiente, en el sentido en que destacó los elementos locales despreciados en el régimen de Díaz, y tímido, en cuanto a que cernió estos elementos populares a través de una malla de decoro y elegancia que los dejó blanqueados, esterilizados y sin fibras. Sin embargo, su sincronía fue equivocada. La corriente nacionalista ganaba ímpetu en el momento preciso en que el arte más fuerte de los muralistas lo desahució.

25 "Dos años."

6. PORTENTOS PREMURALES

CUALESQUIERA que fueran sus fuentes: el marxismo libresco o el sedimento lentamente depositado de agravios individuales, las teorías sociales en el México revolucionario ya no eran sólo ideas. Habían tomado cuerpo, de la misma manera como el arte, ese elemento imponderable y transparente, a veces se torna opaco, "suficientemente duro como para ser cortado con cuchillo". Los individuos existían dentro de un elemento de conciencia social tan real como una espesa niebla, que los mantuvo unidos mejor que el aire puro, y los dirigió a todos y a cada uno, a los artistas no menos que a los legos, hacia ideales y acciones comunes.

Rivera intentó dos veces describir el fenómeno: "En México, como en cualquier otra parte del mundo cuyo destino es ser testigo del nacimiento de una nueva civilización basada en la cohesión y la armonía entre los productores, existe una inquietud de las masas, profunda, lenta, formidable como un temblor o una resaca. En su superficie, los personajes oscilan y se tambalean, creyendo autoimpulsarse."[1] Y más específicamente: "Nuestra esperanza se basa en el hecho de que todas las figuras, lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, están accionadas por una fuerza profunda: el anhelo del pueblo que, como un sismo, acciona la superficie del país. Esperemos que algún artista o artistas, lleguen a ser de este anhelo la voz."[2]

Este medio estaba precondicionado a generar la acción de grupo y el trabajo mural en común, como un escape natural a

[1] "Dos años."
[2] "De pintura."

las emociones colectivas. Una especie de iniciación subterránea había estado latente por largo tiempo, un estado de crisálida que dejó escasas huellas, pero que, por sí solo, explica la alada ligereza del renacimiento.

El desbordamiento de la estética hacia el campo de la sociología, sería, en muchos países, una cuestión de gusto más que de emergencia. En México, sociólogos indiferentes al arte llegaron a la conclusión de que sólo a éste se le podría confiar la realización de ciertas tareas sociales urgentes, aun antes de que los mismos artistas lo hubieran percibido claramente.

El etnólogo Manuel Gamio explica en su *Forjando patria,* publicado en 1916, por qué el arte no es un entremetido en las tareas de un país donde sus usos son tan difundidos como los del pan:

> • Los puntos de vista divergentes en asuntos estéticos contribuyen sustancialmente a la separación de las clases sociales mexicanas. El indígena preserva y practica el arte prehispánico. La clase media preserva y practica un arte europeo limitado por lo prehispánico o lo indígena. La llamada clase aristocrática, afirma que su arte es puramente europeo.
>
> Dejándole a esta última su dudoso purismo —puesto que no atañe a nuestro propósito—, observemos las otras dos clases. Éstas se encuentran ya separadas por diferencias étnicas y económicas. El tiempo y una mejora económica de la clase nativa, contribuirán a la fusión étnica de la población, pero la fusión cultural también será un factor importante... Cuando las clases nativa y media compartan un solo criterio en lo concerniente al arte, estaremos culturalmente redimidos y el arte nacional, una de las sólidas bases de la conciencia nacional, se habrá convertido en un hecho.
>
> México todavía no produce obras de arte legítimas, porque, para ser legítimas, primero deben ser propias; un arte nacional que refleje, intensificados y embellecidos, los placeres, los sufrimientos, la vida y el alma del pueblo.

Los murales son el género lógico de pinturas concebidas como palancas sociales, y algunos pintores trabajaron en paredes por lo menos una década antes de que surgiera el renacimiento. Hemos mencionado los murales de Enciso pintados en las es-

cuelas. En 1910, durante los últimos días del régimen de Díaz, un gremio de jóvenes artistas, que incluía a Orozco, obtuvo una comisión gubernamental para pintar un mural colectivo en el auditorio de la Escuela Preparatoria, en la misma pared donde Rivera pintaría, en 1922, su primer mural.

> La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes anunció a los miembros del grupo de pintores y escultores mexicanos, que han sido designados para llevar a cabo la decoración del anfiteatro de la Escuela Preparatoria.
>
> Los artistas mexicanos, quienes recibieron con entusiasmo la noticia, tendrán una reunión el lunes por la noche para decidir sobre la mejor forma de presentar el proyecto a don Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública.
>
> El artista Gerardo Murillo explicará sus ideas sobre el tema sugerido por la Secretaría: La evolución humana. Todos los miembros concuerdan en que la comisión no debe ser dada por concurso, sino que todos deben colaborar en un único proyecto...
>
> El trabajo empezará tan pronto como la Secretaría lo permita. Dado el número de artistas involucrados, la obra se terminará en muy poco tiempo.[3]

En el momento en que quedaron colocados los andamios para los pintores, un levantamiento popular barrió al protector Sierra de su puesto y desparramó a los futuros pintores populares por todo el mapa militar. El renacimiento artístico tuvo que ceder la prioridad a la revolución armada. El Dr. Atl, al aceptar, en 1914, el nombramiento como director de la Escuela de Bellas Artes, presentó un explícito manifiesto, en el que anticipa los motivos y objetivos en boga en los años veinte:

> Arquitectos, pintores y escultores no deberían trabajar teniendo en vistas una exposición o un diploma, sino más bien en concebir o decorar un edificio...
>
> La reforma debe llegar al mismo paso en el orden político, administrativo, militar y artístico. Si en este momento de renovación universal, los artistas mexicanos, alegando la serenidad de su sacerdocio, permanecen inertes, se rehúsan a jugar un papel conciente-

[3] *El Imparcial,* 13 de noviembre de 1910.

> mente viril en la lucha; si dejan que otros cumplan sus tareas y fracasan en fermentar el levantamiento nacional con la pureza de su buena intención y el ímpetu de su energía, entonces la avalancha seguramente los dejará atrás, en un montón de escombros.[4]

Este llamado a la acción, sacó a Orozco de la Academia hacia la atrincherada Orizaba; atrajo a un Siqueiros adolescente al grupo del general Diéguez, y su abnegación generó ricos frutos. Atl señaló orgullosamente en 1923: "Algunos de los artistas que hoy han adquirido estatura en el campo de la pintura, cargaron un arma al hombro y creyeron en la Revolución."[5]

Los portentos que anunciaban el renacimiento, permanecieron dispersos e irrealizados hasta que José Vasconcelos fue nombrado rector de la Universidad, en junio de 1920. En julio, Ramos Martínez fue elegido director de la Academia y, en agosto, fue inaugurada una exposición individual de Carlos Mérida (ilustración VI).

En el México de 1920, donde el arte moderno permanecía estancado entre el impresionismo y un *art nouveau* nacionalista, los cuadros de Mérida fueron los primeros en proponer mayores posibilidades. Nacido en Guatemala, de cepa maya, estudió y pintó en París, conoció a Picasso y fue amigo de Modigliani. Empapado de la sabiduría indígena, cuando volvió a América transpuso los temas mayas al idioma moderno (lámina 11).

Como introducción al catálogo de su exposición, Mérida escribió un manifiesto cuyo compacto texto forma la médula de muchos y más amplios argumentos posteriores:

> • Mi pintura está encendida por la profunda convicción de que es imperativa la producción de un arte totalmente americano. Yo creo que América, poseedora de un pasado tan glorioso, con una naturaleza y una raza originales en cuanto al carácter, indudablemente generará una expresión artística personal. Ésta es una tarea para la visión profética de los jóvenes artistas de América.

[4] En *Boletín de Instrucción,* núm. 1, 1914.
[5] "¿Renacimiento artístico?"

VI Carlos Mérida, cartel de anuncio de su exposición de 1920. Colección de Jean Charlot.

El catálogo estaba lleno de nombres de pueblos guatemaltecos: Almolonga, Panajachel, Chichicasteca, Ixtanquiqui, Patzum, Zumpango, Atitlán. Aparecieron, por primera vez, temas que se tornaron familiares, más tarde, en frescos que otros pintaron: *Tributo al maíz, Tehuanas, La fiesta de los muertos.* Tres proyectos de decoración mural, confirmaron que Mérida ya estaba listo para los muros, dos años antes de conseguirlos.

El Universal reseñó la exposición, mencionando su "atmósfera indígena" y su "estilo indigenista rústico". "La obra que lograra el artista Mérida, es extremadamente meritoria. Estamos frente a una soberbia colección de pinturas estilizadas, futuristas, basadas en líneas y curvas sencillas que alcanzan una armonía y unidad novedosas. Hay mucho de la primitiva alma americana en este arte extraño, cuyo estilo puede llegar a reinar en las escuelas de arte en los próximos años."[6]

[6] *El Universal,* 27 de agosto de 1920.

Aunque los cuadros fueron del tamaño de la pintura de caballete, la insinuación mural era tan fuerte que desorientó a la crítica desprevenida. Ni los artistas lograron reconocer la forma de las cosas venideras. Francisco de la Torre dijo: "Creo difícil que encuentren una aplicación práctica para éstos. Para lograr el objetivo de todo arte decorativo, los cuadros deberían ser el complemento planeado de una arquitectura adecuada... Creo que no responden a las necesidades estéticas del momento y que corresponden a un tipo de arquitectura que no existe, por lo menos en México."[7]

En desacuerdo con Vasconcelos, para quien Montenegro era el pionero del movimiento mexicano, Rivera debidamente anticipó la prioridad de Mérida: "Carlos Mérida... fue el primero en incorporar lo pintoresco americano en una pintura genuina y nadie puede permanecer indiferente a sus armonías de colores, graves y ricas."[8] Y los portentos se multiplicaron. La siguiente contraportada de *El Universal,* del 30 de julio de 1920, puede tener un valor más duradero que el espectacular encabezado de la primera plana de ese día: la rendición de Pancho Villa.

> • Ayer nos llegó la noticia de que el muy conocido artista mexicano Alfaro Siqueiros, ha tomado la dirección artística de la importante revista *Vida Americana,* publicada en Barcelona. La personalidad de Siqueiros es ampliamente conocida en México. Esta dirección... constituye un sustancial triunfo personal.

Vida Americana sólo llegó a ser una realidad diez meses después, en mayo de 1921. El primer y único número de esta publicación efímera, tuvo como encabezado los "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", donde Siqueiros ampliaba las sencillas premisas de Mérida en una semblanza del futuro renacimiento americano. Con la ventaja que le daba su puesto europeo, Siqueiros habló a la nueva generación en ambas Américas.

7 Entrevista en *El Heraldo de México,* 29 de agosto de 1920.

8 "Diego Rivera discute." La referencia de este artículo está equivocada y, por tanto, no pudo localizarse el original. [N. del e.]

El primer llamado trataba de las "influencias prejuiciosas y nuevas tendencias":

> ● Nuestra labor, en su mayor parte, es extemporánea y se desarrolla incoherentemente sin producir casi nada perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales.
>
> *¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!,* amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la *ingeniería* sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas.
>
> ● ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el *arte del futuro* tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente *superior!*

Estruendoso como un manifiesto de Marinetti, el programa fue templado por un profundo respeto hacia las tradiciones europeas y americanas:

> ● ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad...
>
> La comprensión del admirable fondo humano del "arte negro" y del "arte primitivo" en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desaciertos; acerquémonos, por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera) ... Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo") tan de moda entre nosotros...

El más fecundo de los "Tres llamamientos", es el segundo, que trata de la "preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico":

> ● Dibujamos *siluetas* con bonitos colores; al modelar, nos interesamos por arabescos epidérmicos y olvidamos *concebir* las grandes *masas*

primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica.

● Seamos, ante todo, constructores; amasemos y plantemos sólidamente nuestra propia conmoción ante la naturaleza con su apego minucioso a la verdad.

Sobre un armazón consistente, caricaturicemos, si es preciso, para humanizar.[9]

El momento del manifiesto fue perfecto: mayo de 1921, el mes en que José Vasconcelos encomendó el primer mural; el mes en que le fueron entregados el montón de piedras en el lote de la futura Secretaría y la descuidada antigua capilla de San Pedro y San Pablo, en atención a su solicitud. Dondequiera que alcanzaba al público a quien iba dirigido, el mensaje daba frutos. Siendo yo residente de Coyoacán, el grupo de Ramos Martínez, incluidos los futuros muralistas, leyó los llamamientos y ponderó sus implicaciones.

La exposición de "Arte Nacional" de septiembre y octubre de 1921 presentó, en la superficie, tendencias nacionalistas homogéneas. Hubo unos cuantos rebeldes, tales como el cubista Fermín Revueltas; pero fue, más bien, la inquietud espiritual de los jóvenes artistas y la insatisfacción general con su trabajo, lo que marcó a esta exposición como el fin de una época. Una de las mejores mentes de entre ellos, Carmen Foncerrada, quien habría de morir muy joven, criticó la exposición, diciendo: "La mayoría de nuestros artistas permanece ociosa... El público embellece sus casas como de costumbre, con cromos y retratos amplificados enmarcados en marcos dorados." Ella admitió que su melancolía provenía de haber leído un editorial de *International Studio,* con comentarios tales como: "Esta es la era de la velocidad. Todo debe ser sacrificado en el altar de este ídolo del siglo xx... ¡No escriba, telegrafíe! También a las artes llega la velocidad... Señores, ésta es la era de acuarela."[10]

[9] Siqueiros, "Tres llamamientos."
[10] "The age of watercolor", en *International Studio,* septiembre de 1921.

Aunque el texto pudo haber estimulado a algunos pintores para cubrir "papel" apresuradamente, actuó sobre Carmen Foncerrada en la dirección opuesta. Desdeñando la velocidad, ella soñó con un medio tan difícil de manejar que no sería factible un compromiso con métodos abreviados. Prosiguió diciendo: "El destino de una obra de arte no debe ser el de ir a parar en un museo, grande o pequeño, público o privado... Las obras de arte no deberían perder el contacto con la vida diaria del pueblo. Las épocas que produjeron grandes pinturas murales parecen terminadas para siempre... es para nosotros los artistas, una obligación el crear un ambiente adecuado para el arte de México."[11]

Carmen suspiraba más por las "épocas que produjeron grandes pinturas murales", que por los mismos pintores. Ella no estaba sola en su censura de la tensión parisiense sobre el individuo como el *sine qua non* del arte; otros jóvenes artistas buscaban a tientas el regreso a una tradición objetiva, como la que en el pasado transmitían los gremios que, en términos más modernos, son los sindicatos de artistas y artesanos. Reaccionando en contra de la libertad que Ramos Martínez había deseado para la generación en desarrollo, algunos añoraban una vuelta a una disciplina colectiva, no distinta de la que San Carlos había conocido en el pasado: "Las academias oficiales... por lo menos, nos pusieron en contacto con los clásicos."

Hernández Araujo resumió el aspecto histórico:

> El academismo más enfermo y dictatorial sirvió de cuna a los pintores de la penúltima generación y trajo consigo el ansia de libertad que decretó su destrucción y el nacimiento del egoísmo individualista... Los jóvenes no han conocido el aprendizaje indispensable que da la cooperación con los maestros... Sin embargo, existe un pequeño grupo de jóvenes pintores y escultores hartos de este estado anárquico, y dispuestos a volver a la disciplina.[12]

11 *Revista de Revistas*, 28 de octubre de 1921.
12 "El movimiento", II.

Nuestra creencia en una relación productiva entre maestros y discípulos, correspondía a una convicción en la racionalidad de la verdadera creación artística. El taller o el sindicato que anhelábamos, comprendía tanto la habilidad como la estética. El Dr. Atl afirmó en 1914.

> Para ser esencialmente práctica, la enseñanza de las bellas artes debe empezar por los elementos que proporcionan una base técnica: cómo preparar los pigmentos, los lienzos, el muro; cuáles pigmentos son resistentes y cuáles poco firmes; cómo utilizar el pincel... en una palabra, aprender todas aquellas cosas que califican los elementos físicos de las obras para que una vez terminadas, transmitan la fuerza sensitiva del artista.[13]

En 1917, al dar una conferencia en París, titulada "Nosotros, los jóvenes", dije: "Para nosotros, artesano es la palabra más estrechamente relacionada con el arte... Técnicas olvidadas están siendo rescatadas; se intenta el fresco, la pintura al temple, la templa de huevo, el tallado policromático; algunos insisten en preparar personalmente sus pigmentos."[14]

Mientras tanto, en México, Xavier Guerrero llegaba al arte impregnado de las costumbres sabias y tradicionales del pintor de brocha gorda, y Carlos Mérida buscaba una combinación de la solidez técnica y la estética. "Se dicen artistas y no pueden preparar una cubeta de pintura al temple de cola", fue el comentario desdeñoso de Mérida respecto de los académicos.

Pero los maestros todavía no tenían talleres donde la tradición pudiera ser pasada en forma oral y probada personalmente. Un joven pintor, preocupado por la tradición, tenía que desenredar por sí mismo los vericuetos de su hilo dorado, para aislar así la constante que ata el arte moderno al arte antiguo.

Muchos pintores utilizaron el periodo inmediatamente anterior al renacimiento muralista, para una severa revaloración del arte contemporáneo a la luz del pasado. Aunque nadie admitiera una premonición de sucesos futuros, su intenso estudio sig-

[13] En *Boletín de Instrucción,* cit.
[14] *Le Petit Messager des Arts,* núm. 39, 10 de febrero-1o. de marzo de 1917.

nificó una especie de retiro espiritual. De esta pausa meditativa, los pintores emergieron vigorizados y listos para la acción. Antes de su retorno a México, Amado de la Cueva y Siqueiros, crayón en mano, oraron en la capilla Brancacci de Masaccio, en Florencia. El viaje de Rivera a Roma y Ravena, a fines de 1920, lo puso en contacto con obras de tal magnitud que ningún coleccionista privado, sino sólo el Estado o la Iglesia, podrían financiar y albergar. Las centenas de bocetos que Diego dibujó allá, especialmente a partir de los mosaicos romanos y bizantinos; la marca que le dejaron las tumbas etruscas y Miguel Ángel, forman una fisura en su obra europea entre la observación analítica ecléctica (la cezannesca *Orilla de la floresta,* la renoiresca *En las viñas,* ambas pintadas en 1920) y el germen de síntesis monumental latente en *Cabeza de niño,* de 1921.[15] En reconocimiento de su deuda al arte antiguo, Rivera introdujo en *La Creación,* su primer mural, una figura simbolizando "la tradición: una mujer india pobre con una falda carmesí, un rebozo rojo tierra, las manos descansando sobre el regazo".[16] Según Rivera: "Siqueiros y de la Cueva llegaron llenos de ardor, fresco en sus ánimos el entusiasmo por la pintura sin tiempo, época ni moda de los grandes italianos y el esfuerzo moderno de París. Es decir, de Picasso y sus seguidores."[17] La afirmación también podía aplicarse a él.

En los años veinte, una cuestión importante desgarró el lienzo del arte: valores plásticos contra poderes descriptivos. Temerosos de ser acusados de literatos de la pintura, los más progresistas de entre los pintores parisienses preferían temas naturales: una pipa, una guitarra, un vaso, una botella; si intentaban una figura, trataban de que fuera inmóvil. Se les dejó a los mexicanos el señalar que tal actitud cautelosa no se apoyaba en los logros de periodos anteriores. En los murales de propaganda que la Iglesia había patrocinado, aquéllos de los bizantinos, de

15 *Diego Rivera,* Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1931, láminas 11, 14, 15.

16 Rivera, "Las pinturas del Anfiteatro de la Preparatoria", en *Boletín de la Secretaría,* núm. 1, 1923.

17 "De pintura."

Masaccio, de Miguel Ángel, incluso los del México colonial, ¿cómo podría separarse su forma plástica de su contenido literario? ¿Acaso una no implicaba al otro? Como reacción en contra del boicot imperante al tema significativo, apoyamos un retorno al arte didáctico. En 1917, escribí: "El arte está en relación directa con la intensidad y la profundidad de la idea que propone y esta idea depende del artista, condicionado por el tiempo y por el medio... El papel que el artista llega a jugar entonces es el del maestro, con toda su grandeza, así como con sus responsabilidades."[18]

El primer artista que merece ser llamado pintor para al pueblo, es Francisco Goitia, "un activo militante de la Revolución en su periodo de lucha armada."[19] Él llegó a integrar, al máximo, la difícil relación entre las bellas artes y el ritmo brutal de su época. Siendo terrateniente, Goitia renunció a su riqueza para acercarse a la gente común, en el seno de la cual la Revolución se había manifestado. Conocido por practicar la castidad y los castigos corporales, su cabeza rapada y mansos modales configuraban al asceta natural.

Goitia vivía oculto en una choza indígena de una sola pieza en el Xochimilco lleno de turistas, con un petate para dormir tirado en un rincón; el espacio central estaba ocupado por una voluminosa prensa, que servía para imprimir los estados sucesivos de algún grabado con el cual estaba permanentemente insatisfecho. A diferencia de la mayoría, su deseo de perfección no estaba dirigido hacia la autorrealización, sino hacia la autoanulación. En lugar de utilizar la pintura como un portavoz de su ego, buscaba sostenerla como un espejo no contaminado de los hechos que juzgaba importante revelar. Aunque vivía estrictamente apartado, impenetrable a nuestro estilo colectivo y a nuestros modos gregarios, Goitia cargó mejor que cualquiera de nosotros una cruz de responsabilidad colectiva (lámina 12).

Sus increíbles escrúpulos y respeto por la verdad, no le permitieron pintar sin un modelo, que en su caso no implicaba un

[18] *Le Petit Messager.*
[19] Siqueiros, "Carta a Orozco", en *Hoy,* núm. 398, 1944.

tema trivial. En marcha con las tropas revolucionarias, construyó, una vez, una choza alrededor de una horca, planeando volver más tarde y estudiar con detenimiento el protegido cadáver en estado de putrefacción. Otra escena despertó su vena creativa: un guerrillero solitario había luchado todo el día en contra de los federales. Al atardecer, cuando ya no lo podían ver, los incitó con insultos hacia el lugar de su emboscada. Cuando finalmente lo mataron, enfurecidos por su bravata, colgaron su cuerpo de un árbol alto, le cortaron la cabeza y en su lugar colocaron la cabeza de un toro muerto. Goitia añade: "Le bajaron a medias los pantalones, que se arrastraban por el suelo desde los tobillos, como si su cuerpo alzado se estirara a una longitud sobrehumana." A pesar de las dificultades que implicaba encontrar los materiales adecuados para un modelo de composición de carne humana y bovina, una de las ilusiones del pintor fue la de eternizar algún día aquel minotauro sangrante.

Los archivos de la Academia de San Carlos han preservado el borrador de una carta, humilde en el tono y profética en el contenido, que escribió al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes:

23 de noviembre de 1913

● ... Desde cuando me encontraba en el extranjero, me sentí animado por la idea de regresar a trabajar por un arte nuestro. Ahora pretendo dedicar a ello todas mis energías... para contribuir al mejoramiento estético de nuestra patria, del que tan necesitada está ... Combatir las decoraciones de pésimo gusto que han infestado el interior de todas las iglesias, para abrir, en cambio, las puertas a la pintura mural; punto esencialísimo es éste que puede realizar milagros, el prodigio de revolucionar nuestro ambiente y dar a luz un arte nacional... Hasta hoy nada se ha hecho para guiar, pero en adelante, acaso no tenga que pasar largo tiempo sin que la pintura al fresco, en la que yo mismo estoy interesado, empiece a cubrir las paredes de las iglesias, de los hospitales y edificios públicos con creaciones en que sean manifiestos los caracteres propios de nuestra patria y de nuestro tiempo.[20]

20 Archivos de San Carlos, 1913, carpeta 5, copia al carbón, sin firma.

Cuando finalmente llegó el renacimiento, se produjo a lo largo de los lineamientos que Goitia había vislumbrado, pero él prefirió no unirse al ya demasiado público conflicto y, lleno de humildad, logró evadirse del largo alcance de los brazos de Vasconcelos. En su diario inédito de esos días, Anita Brenner ha preservado el ambiente de algunas ideas del artista:

> 26 de diciembre de 1925: Goitia y Charlot, invitados a comer. Goitia habló más íntimamente de sí y de su forma de trabajar. Responde con indiferencia a sugerencias de una exposición; puesto que no pinta para vender, prefiere que su obra sea conocida después de su muerte. "La vida de los miserables —afirma con verdadera alegría— me encanta... No puedo pintar a menos que esté embargado hasta lo más recóndito de mi ser por la emoción del objeto... Pinto rápidamente, pero para un minuto de trabajo necesito un mes, o seis o más de meditación."
>
> 18 de septiembre de 1926: Pasé la tarde tomando fotos de las cosas de Goitia... Habló de la decoración de una pequeña capilla en Xochimilco. Está casi listo para empezar. Cree que el año próximo. Tenía el primer estudio definitivo para esto. Se trataba del primer momento de la resurrección. Una mujer anciana, encogida y amortajada, a punto de despertarse. Su nana fue la modelo. "Ella no era así cuando me criaba. Alguien que ha dado todo lo que tenía que dar al mundo" (lámina 13). Piensa decorar la capilla con temas religiosos y alegóricos, y flora y fauna en los pequeños espacios; algo como Gozzoli, dice él. Con modelos de Xochimilco, va a crear profetas y sibilas. Cree que ellos se acercan bastante a la idea exacta. "Los apóstoles eran pescadores y gente como ésa." Es una idea que tiene que profundizarse poco a poco, dice él... Está preocupado principalmente con la idea, busca el tono de la emoción. Y cuando uno se detiene francamente anonadado, él mira atentamente, con el sombrero en la mano y su cabeza un poco inclinada, y pregunta con una dulce y suave voz: "¿Te gusta?"
>
> 17 de octubre de 1926: Edward [Weston], Brett y yo fuimos a Xochimilco esta mañana... De ahí fuimos a casa de Goitia. Nos tenía preparadas dos bellas jóvenes, vestidas con trajes típicos. Las fotografiamos, así como a partes de su patio, que es de piedra, cactus y palomas. Dice que una vez tuvo una paloma que parecía de mármol. Ama los ruidos constantes que hacen sus animales, así como amaba el ruido constante en una vecindad que pintó. Dice que,

cuando la pintó, había un órgano tocando *La golondrina* y quiere conseguir el órgano para cuando yo vuelva.

Nos enseñó sus cosas. Un ídolo de Teotihuacán que era terriblemente egipcio. Bajo una imagen de la Virgen de Guadalupe, tiene una caja de vidrio como aquellas en que la imagen lacerada de Cristo está a la vista, en las iglesias indígenas de los pueblos. Dentro de ésta tiene una pequeña cama de latón con una imagen en la cabecera. Sobre ella, en un minúsculo paño bordado, descansa una cabeza de Cristo casi en tamaño natural, que llena, o casi, la caja.

Sus planes murales fracasaron, debido a una conciencia hipersensible respecto a todo lo relacionado con su misión. Vi un conmovedor esbozo en óleo de un *Purgatorio,* planeado para la misma capilla de Xochimilco; figuras bañadas entre fuegos rojos de dolor y luces azules de purificación, rodeaban el alma de un cura, quien leía en voz alta el santo oficio: santos no nacidos, como en un útero macrocósmico. En mi siguiente visita, el cuadro había desaparecido. Goitia planeaba entonces menos figuras, en una escala mayor. Pero la siguiente vez que fui, hasta ese plan había sido descartado. Se disculpó cautelosamente: "Después de todo, quizás el purgatorio no sea parte de la expresión de la revolución."

Las premisas de Gamio y la práctica de Goitia se juntaron en el plano profesional por lo menos una vez. Es un mérito del científico que, cuando empezó su investigación sobre las correlaciones arqueológicas, etnológicas y sociológicas de Teotihuacán, haya buscado a Goitia, pidiéndole que pusiera libremente en el lienzo los aspectos evasivos e imperativos que la ciencia no puede establecer, ni registrar las estadísticas.

Así, varios hilos tejieron un cuadro que se asemejaba al renacimiento mexicano aún antes de su concepción: un deseo de llegar a las masas, en lugar de quedarse en el estudio o en el museo; una insistencia en la artesanía, en oposición a la habilidad artística, en la disciplina colectiva, en oposición al individualismo; un énfasis en las recetas gremiales como complemento de la inspiración, en la monumentalidad sobre lo arabesco; una conciencia de las fuentes americanas y de su clima, acoplados

a un profundo respeto por los logros europeos. La escisión principal con la moda estilística parisience en boga, fue la franca aceptación del relato como una especie de centro didáctico en torno al cual la pintura física podría ser ordenada.

Cuando finalmente llegó el tiempo de pintar murales, esto significó, más que la aceptación de un trabajo casual, el reconocimiento de una convicción profundamente asentada, y lentamente madurada, que justifica los rápidos frutos nacidos de nuestro contacto con los muros.

7. EL *DEUS EX MACHINA*

UNA CORROSIVA caricatura de René d'Harnoncourt muestra a un turista rubio engalanado con sombrero, sarape, huaraches y calzón indígena, dibujando un paisaje mexicano. Un aficionado local observa su proceder con educado interés, vestido con una levita negra, zapatos de charol, bombín, cuello almidonado y corbatín negro. José Vasconcelos, por nacimiento y por elección, pertenece a este grupo criollo que contrasta, en vestimenta y costumbres, con el indígena y el mestizo, siendo estos últimos los que aparecen en los documentales turísticos. Una vez, él describió con acierto su físico como el de un pequeño burócrata vestido de negro que, en lugar del bulto de la pistola que marca el saco del político, deja ver que el vacío entre brazo y cadera debería ser llenado con el portafolios del notificador judicial.

Este caballero, nada pintoresco, es el *deus ex machina* del renacimiento mexicano. El movimiento muralista se inició durante su mandato como Secretario de Educación del gobierno de Obregón (1921-1924). Personalmente, él obtuvo los muros, el dinero para los materiales, los sueldos de los artistas y, lo más importante, la libertad estilística; todos los ingredientes indispensables que, de hecho, fueron corolarios de su propia filosofía aplicada al sistema social.

Su padre había ambulado por todas partes como funcionario de aduanas, permaneciendo el periodo más largo en la frontera que separa México de Tejas. José pasó su infancia en Piedras Negras, cuya contraparte "del otro lado del puente", es Eagle Pass. El pequeño José cruzaba la frontera, todas las mañanas, al mundo de habla inglesa y a la escuela; de modo que, a temprana edad, entró en contacto con el gringo, tan blanco como

él moreno, moralmente justo por alguna bondad congénita o quizá, simplemente, por carencia de imaginación latina. Había amigos, había pleitos, y mientras el anglosajón le sacaba ventaja con los puños, José descubrió que podía hacer huir a cualquiera con el dramático giro de una navaja. En beisbol, era mediocre, se lucía como jardinero; es decir, atrapaba las pelotas perdidas. Esta educación bilingüe y birracial, lo formó. Después de su primer trabajo como perito traductor de documentos legales en inglés, ascendió a socio secundario del bufete jurídico de Warner, Johnston y Galston, defendiendo los intereses mineros y petroleros estadunidenses en los tribunales mexicanos. Mientras tanto, como embajador no oficial de los desvalidos políticos, movilizó influencias en Wáshington a favor del reconocimiento de las causas revolucionarias y, durante las resacas, vivió en Nueva York o en California, como desterrado político. Esta carrera, entrelazada geográfica y orgánicamente con la vida del vecino del Norte, se convirtió en el cimiento contrastante sobre el cual Vasconcelos construiría mucho después, como un ejercicio de escape, su estimulante doctrina del hispanismo.

Cuando tenía menos de diez años, José dio la primera prueba del instinto de castor que iba a caracterizar su época en el poder. Describiendo el patio de su casa, escribió:

> • En el rincón más resguardado, aplané varios metros en cuadro. Luego marqué con estacas y cordeles el trazo de unos cimientos. Cavé las zanjas, las rellené de pedacería con arena y cal. Acumulé en seguida pequeños bloques de barro batido y secado al sol y comencé a construir.
>
> • Leyendo no sé dónde, saqué la idea de unos armazones de madera de caja de puros para sostener el material todavía fresco de las numerosas arcadas que ornamentaban el primer cuerpo. En el segundo abrí grandes ventanas con balcón volado. Encima y al centro puse un tercer piso ligero.
>
> • Varios meses de trabajo costó la obra que aseguraba mi fama en el pueblo. Venían a verla los chicos y los mayores. Mi padre quiso dedicarle una inauguración formal. Compró paquetes de triquitra-

> ques chinos, dulces y refrescos. Yo estuve nada más atento a que nadie tocase o pusiese en peligro el prodigio.[1]

Como consecuencia de un cambio en el puesto de su padre, se fue a la capital, después de una temporada en el Instituto Campechano, para estudiar en la Escuela Preparatoria y, posteriormente, en la de Derecho, ubicada en lo que un día se convertiría en parte de su Secretaría. Esta intimidad temprana con ambos edificios, seguramente lo alentó para manejarlos como conejillos de Indias y probar en ellos, en pintura mural, sus teorías filosófico-sociales, cuando llegó la época de aquellos experimentos, que ninguna encuesta de opinión pública hubiera aprobado.

Formado en la ortodoxia del positivismo comteano, el joven Vasconcelos fue uno de los fundadores del Ateneo de la Juventud, en el que pensadores adolescentes como Antonio Caso, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, se reunían y platicaban, ansiosos por reconsiderar la moneda espiritual que sus maestros Barreda, Sierra y Parra, habían desmonetizado. Con un gusto por la belleza, innato en su raza, el joven filósofo se liberó del materialismo, aferrándose a la estética. Pero la política lo alejó de la filosofía. A los veintiséis años, amigo íntimo de Madero; director de *El Antirreeleccionista,* un periódico antiporfirista; vigilado como sospechoso por la policía secreta de Díaz y sucesivamente embajador no oficial de la Revolución en Wáshington; acaudalado abogado en México al amparo del triunfador Madero; refugiado en Estados Unidos después del asesinato de éste; al principio festejado, luego encarcelado por el presidente Carranza y escapado mediante el clásico recurso de las sábanas anudadas. Vasconcelos viajó a una velocidad alucinante en la vertiginosa rueda de las fortunas revolucionarias.

Primero fue nombrado secretario de Instrucción durante la gestión de Eulalio Gutiérrez, un ex dinamitero, que la Soberana Convención Militar de Aguascalientes eligió Presidente de la República, el 6 de noviembre de 1914. Carranza, autotitulado "Primer Jefe de la Revolución", se enfadó en Veracruz cuando

[1] *Ulises criollo,* en *op. cit.,* p. 15.

Gutiérrez entró a la capital y los zapatistas y villistas le mostraron su lealtad desfilando con treinta mil hombres bajo el balcón presidencial. Sin embargo, fue un trono tambaleante. Zapata cobró por su protección setenta mil pesos diarios, y la idiosincracia de Villa no podía ser refrenada a ningún precio.

Habiendo hecho la protesta del cargo en ropa del diario, Vasconcelos tomó posesión de la Secretaría con una simplicidad rústica: "Era [el portero] un viejo que caminaba demasiado despacio para mi impaciencia, y dejándolo atrás, trepando de dos en dos las gradas de la escalera, llegamos a los salones que empezamos a abrir de empellón."[2]

En aquel entonces, la ciudad de México era un campo militar débilmente vigilado. Con sus propias palabras, el presidente Gutiérrez manifestó que estaba "totalmente falto de medios ejecutivos para imponer el arresto de personajes que tenían miles de hombres bajo su mando." Su propia vida estaba en peligro: "En la tarde del domingo 27 de diciembre, el general Villa violó mi domicilio privado, pistola en mano, acompañado de ocho o diez guardaespaldas... insultándome y profiriendo varias acusaciones." Algunos de sus colaboradores ya habían caído. El 7 de diciembre, "el general Guillermo García Aragón, vicepresidente de la Comisión Permanente de la Convención e intendente del Palacio Presidencial, fue arrestado por fuerzas del general Villa, a indicación del general Zapata... y fusilado, sin forma alguna de juicio". Los miembros del gabinete no estaban inmunes: "Ha llegado al dominio público cierto convenio por medio del cual el general Villa se comprometió a entregar al general Lucio Blanco, secretario de Gobernación... quien sería fusilado por el general Zapata, el cual, desde hace tiempo ha venido demandando su cabeza. El general Zapata expresó un deseo similar respecto al licenciado Vasconcelos, ministro de Instrucción Pública."[3] El bigotudo jefe ambicionaba la Secre-

[2] *La tormenta,* en *ibíd.,* t. I, p. 630.

[3] Eulalio Gutiérrez, "Acuerdo de alta justicia destituyendo a los generales Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza"; reimpreso en *La tormenta* y en Francisco Ramírez Plancarte, *La ciudad de México durante la revolución constitucionalista,* México, Botas, 1941.

taría de Instrucción para su mentor, el profesor Otilio Montaño, quien había redactado los estatutos básicos del zapatismo. Poco dispuesto a complacer los deseos de Zapata, por más valioso que fuera su candidato para la Secretaría, Vasconcelos escapó de los asesinos cambiando de residencia cada noche.

Un intento oficial de propósitos pacíficos, un banquete de Año Nuevo ofrecido por el Presidente al cuerpo diplomático, se convirtió en una fiesta de Nabucodonosor. Pancho Villa la distinguió inesperadamente, erguido en su uniforme de general, bordado en oro; Emiliano Zapata también llegó: apareció displicente, alineando imperturbablemente a sus tiesos guardaespaldas a lo largo de las paredes del festivo salón. Con ánimo, los diplomáticos extranjeros y los mexicanos intercambiaron libremente agudezas por encima de las copas de champaña. Un fotógrafo de prensa sorprendió a Vasconcelos, Villa, Gutiérrez y Zapata, codo a codo, ocupados con aves y espárragos mientras, al fondo, Otilio Montaño aguardaba de pie, como quien espera su turno (lámina 14).

Incapaz de manejar por más tiempo su desventaja ejecutiva, el presidente Gutiérrez proclamó, el 13 de enero de 1915, un valeroso "Acuerdo de alta justicia, destituyendo a los generales Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza". Habiendo puesto fuera de la ley *de jure* a amigos y enemigos, y ganándose la enemistad de los tres ejércitos más poderosos en campaña, Gutiérrez salió clandestinamente de la ciudad de México, un fugitivo *de facto*.

Mientras su edicto era pegado en las paredes de la capital, el Presidente se fue con una pequeña escolta, que incluía a Vasconcelos, con espuelas y vestido de caqui, y con 10 453 473 pesos, el contenido de los cofres nacionales. En la silla de montar de toda la jornada, los hombres dormían a la intemperie cuando las escaramuzas con soldados hostiles lo permitía. Se olvidaron los rangos y los buenos modales. Para alimentarse él mismo y a su soldadera de lujo, el secretario de Instrucción se vio obligado a forcejear por las tortillas con los soldados rasos.

Ya que, como abogado, Vasconcelos era un peso muerto en las aventuras militares, Gutiérrez lo envió con un puñado de hombres a Wáshington, para pedir reconocimiento, en caso de que lograran llegar. Un corto pero heroico recorrido hasta el río Bravo y un furtivo cruce nocturno, llevó a este pequeño grupo de convencionistas al lado estadunidense del río, a distancia de oír el pelotón de fusilamiento que masacró a su sorprendida retaguardia.

Bañado, rasurado, cambiado del caqui manchado a un traje de negocios con hombreras, Vasconcelos prosiguió hacia el Norte para abogar ante William Jennings Bryan por la legalidad de su causa, pero Wilson se decidió por Carranza. Mientras tanto, un Gutiérrez abandonado y herido abdicó, y el secretario, sin Presidente, se quedó varado en Nueva York. Vasconcelos dedicó su no deseada pausa política a un buen uso espiritual. En la Biblioteca de la Calle Cuarenta y dos, "yo hurgaba en la Patrística y en el gnosticismo de Alejandría". Y nuevamente: "allí tuve por patria a la filosofía griega".[4] Fue entonces cuando terminó su *Pitágoras,* publicado por primera vez en Cuba, en 1916.[5]

Vasconcelos permaneció como exiliado ambulante de 1915 a 1920. En México, el ahorrativo presidente Carranza, en un intento de descentralización, mutiló y, finalmente, suprimió la Secretaría de Instrucción. El general Obregón, cansado de su lealtad a Carranza, se fue a Estados Unidos para alistar a Vasconcelos en la próxima disputa, prometiéndole que "no se quedaría insatisfecho". Nuevamente portavoz político, Vasconcelos escribió folletos respaldando la naciente revuelta con su aguda lógica de abogado. La deserción de Obregón, con sus guerreros yaquis, pronto inclinó la balanza en contra del Presidente. La huida de Carranza fue interrumpida por los balazos que lo mataron en la choza donde dormía. Los refugiados en Estados Unidos estaban otra vez en la cumbre.

[4] *La tormenta,* p. 733.

[5] *Pitágoras,* La Habana, 1916. La segunda edición, México, 1921, es ampliamente citada.

El día siguiente del asesinato, un "carro especial nos condujo a la capital... en la estación nos esperaba el general Obregón... Luego, en la comida con que nos obsequió Obregón en los altos del Café Colón, mientras preparaba unos cocteles de su invención, se volvió a hablar del acontecimiento del día. 'Despeja la situación', dijo Obregón".[6] Entonces, Vasconcelos le reclamó, aunque de manera indirecta, todos los años de exilio. "Tratándose ya de empleos —dijo—, le confieso que me han partido, pues el único ministerio que me habría interesado, el de Educación, lo han suprimido... Para que vea, eso pediría, como cuando Eulalio..."[7]

Lo más cercano a sus deseos era la rectoría de la Universidad. Vasconcelos la recibió en junio de 1920. En su discurso de toma de posesión, dijo:

> • Es con tristeza que llego a este montón de escombros de lo que alguna vez fuera un intento ministerial de guiar la educación por los caminos de la cultura moderna. La ignorancia más crasa ha pasado por aquí, golpeando y aniquilando, corrompiendo y mutilando, hasta que al final lo único que queda, en la dirección de nuestra educación nacional, es este pequeño departamento que vengo a dirigir hoy... El puesto sería decorativo, si la falta de sentido de sus funciones no lo tornara ridículo. Sería criminal si las leyes que lo crearon no fueran totalmente estúpidas. Vigilar la lenta rutina de tres o cuatro escuelas profesionales, desempolvar telarañas de monumentos anticuados, es repelente para un alma activa... La tarea de otorgar borlas de doctores a visitantes extranjeros famosos y de presidir consejos venerables que no hacen nada bueno para las necesidades sociales, no puede satisfacer mi ambición... Ningún resultado fructífero puede ser obtenido en la instrucción pública, a menos que sea creada una Secretaría Federal de Educación Pública.[8]

Legalizar tal Secretaría y metamorfosear su birrete en un portafolios, significaba obtener una enmienda constitucional que requería, a su vez, una aprobación de la mayoría de las vein-

[6] *La tormenta,* p. 939.
[7] *Ibíd.,* p. 941.
[8] En *Boletín de la Universidad,* núm. 1, 1920.

tiocho legislaturas estatales. Impávido, el nuevo rector de la Universidad se volvió un "agente viajero de la cultura" y se embarcó en un viaje, a escala nacional, para cortejar a los estados con todo el entusiasmo de un candidato a elección dedicado a deslumbrar a los votantes rurales. Lo acompañaba una banda para anunciar su llegada mediante conciertos gratis en las plazas. Llevaba: "De oradores, Antonio Caso y Gómez Robelo; de embajador de la pintura, Montenegro; y Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, para colmar el afán de poesía que late . . . en todo público mexicano."[9] Tres meses de bufonadas culturales circenses, garantizaron el quórum. Creada por decreto presidencial el 25 de julio de 1921, la Secretaría fue aprobada por el Congreso el 2 de octubre y Vasconcelos asumió su dirección el 10 de octubre.

En 1915, en los días de Eulalio Gutiérrez, se le conocía como el Secretario a caballo: *"El Indio,* un prieto lustroso de talla media y narices sensitivas",[10] de alguna forma se ajustaba a esta era peligrosa, informal y marcial. Pero en 1921, fue un Obregón engalanado con sus condecoraciones quien le tomó la protesta a un Vasconcelos, también de corbata blanca. El puesto no exigía más dotes de jinete que el sentarse en una silla giratoria. Había empezado el periodo de reconstrucción.

El Secretario había pensado en grande al planear su Secretaría. El presupuesto que pidió y recibió era el doble de la cantidad disponible para la educación en la administración de Madero y tres veces el presupuesto del incomparable Justo Sierra, en los días de Porfirio Díaz. En verdad, las Secretarías anteriores habían dejado el grueso de la educación a cargo de los estados, limitando su jurisdicción al Distrito Federal y a los territorios. México tenía ahora, por primera vez, una Secretaría de Educación realmente federal en cuanto a su alcance. Para albergar a este gigante recién nacido, Vasconcelos lanzó ya en junio de 1921 un programa de construcción; esto es, cinco meses antes de volverse Secretario: "Comenzaba mi día a las siete de

[9] Vasconcelos, *El desastre,* en *op. cit.,* t, II, p. 12.
[10] *La tormenta,* p. 666.

la mañana; desayunaba frutas y café, y a las ocho ya estaba visitando las obras, trepando andamios, urgiendo prisa, tomando nota de lo que hacía falta para apresurar su entrega. A las nueve llegaba a la oficina salpicado de cal."[11]

El día en que Vasconcelos hizo la protesta de su cargo, un reportero de *El Universal,* revisando sus méritos, citó sus palabras: "¡Si el genio tiene tal reputación exaltada, es por su capacidad de servir mejor al pueblo!", y agregó: "Vemos que nuestro flamante Secretario de Educación no es un partidario del arte por el arte."[12] Vasconcelos señaló más tarde: "Y una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías."[13]

Su mayor interés siguió siendo la música y la poesía; y sus artistas favoritos, la contralto Fanny Anitúa y la declamadora Bertha Singermann. También se fomentaron las artes plásticas; había predefinido, en una conferencia, las características de la pintura mural venidera, al hablar de un arte criollo teórico: "Un arte saturado de vigor primitivo, nuevos temas, combinando la sutileza y la intensidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención."[14]

Nunca antes un patrón había profesado tanto respeto por los artistas que contrataba. Les pedía consejos, no sólo en asuntos relacionados con su oficio, sino también en muchos otros:

> • Rivera, Montenegro, Enciso, los escultores y todos los que han sido útiles en los trabajos de la Secretaría, lo han hecho no como intrusos, sino porque les rogué e insistí para que lo hicieran... Los pintores que me han dado los consejos más útiles, lo han hecho sin recompensa. Con frecuencia, me sentía avergonzado de no poder darles lo que les correspondía. Sin embargo, los utilicé constante-

11 *El desastre,* p. 73.
12 *El Universal,* 11 de octubre de 1921.
13 *El desastre,* p. 127.
14 Citado por Renato Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria", en *El Universal Ilustrado,* 22 de marzo de 1923.

mente, rogando e implorando su ayuda de tal forma que, en todos los casos, yo era el que pedía y ellos los que otorgaban.[15]

Cuando se criticó su extenso programa de construcción por ser planeado con la ayuda de artistas, contestó: "Estoy convencido de que muchos de nuestros modestos esfuerzos arquitectónicos actuales serán recordados gracias a los pintores que los han decorado. Los arquitectos deberían sentirse felices por tener la suerte de trabajar en medio de un renacimiento artístico."[16] No sólo los pintores ayudaron al Secretario a planear la arquitectura, sino también pintaron al fresco los edificios. Se volvió común ver el andamio del muralista levantado al lado del andamio del albañil.

Lejos de traer crédito al obstinado Secretario, su programa artístico se volvió el blanco de chistes despectivos, al incitar a un público escéptico del patrocinio gubernamental a las artes: "Fanfarrón, es la palabra escrita en la puerta del estudio de cada uno de estos artistas de moda que suben las escaleras de un cierto Secretario infatuado . . . El respaldo oficial que reciben artistas del calibre de Roberto Montenegro y Adolfo Best, sólo puede provocar el ridículo."[17]

También faltaba el entusiasmo oficial. Aunque pequeña, la suma destinada al arte y a los artistas tenía que ser encubierta bajo falsos conceptos, antes de arriesgar la aprobación de un Congreso cuyo corazón estaba comprometido con los militares. ¿Por qué el Secretario, un político maduro, lanzó un programa artístico de tal magnitud, cuando sabía que era irrelevante y hasta adverso para su salud política? La respuesta descansa en el fondo de su subconciente, un enigma que un análisis de sus actividades políticas y oficiales no logra resolver.

Al encontrarse atrapado en los pesados engranes del molino de la política mexicana, perseguido una semana como fugitivo

15 "Los pintores y la arquitectura", en *El Universal,* 3 de mayo de 1924; reimpreso en *Boletín de la Secretaría,* núm. 2, 1924.

16 *Ibíd.*

17 Vera de Córdova, "Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán", en *Revista de Revistas,* 25 de febrero de 1923.

y la siguiente exaltado como miembro del gabinete, Vasconcelos conservó un refugio interno de indiferencia frente a sus propias aventuras. El joven filósofo nunca se sintió comprometido con la Revolución en los mismos términos que sus colegas reformadores. Las consignas y las plataformas que enardecían su mundo; el llamado de Zapata por la tierra, que Victoriano Huerta contestara con el sarcástico "pan y cebollas", no eran más que ropaje pintoresco de los conceptos económicos marxistas que este revolucionario insólito rechazaba.

En su *Pitágoras,* hay un pasaje curioso, obviamente autobiográfico, disfrazado de comentario histórico:

> Actualmente, se considera central el problema económico, y todo lo que no se relaciona estrechamente con él, ocupa un segundo término y está expuesto a la indiferencia o a la destrucción. Si los discípulos de Pitágoras fueron acusados de aristocratismo político, hoy se señala como parásitos y enemigos del pueblo a los que en ciencia, en arte o en filosofía, persiguen miras ajenas al bienestar material... Quienes así lo comprenden, se reúnen en sus academias para discutir y pensar, y a la hora de las grandes calamidades, cuando las intolerancias estallan, se dispersan, se pierden entre los demás hombres y, con el disfraz de un oficio o de un cargo, viven aislados, escondidos, como temerosos de confesar su manía divina.[18]

Es así, como el filósofo Vasconcelos amonesta a la "gran calamidad", la Revolución, de la cual, como político, era miembro activo. El destino de los discípulos de Pitágoras es paralelo al de los fundadores del Ateneo de la Juventud: Henríquez Ureña, Caso y él mismo. Pero los jóvenes pensadores todavía encontraban formas para reconocer su manía divina. En la ciudad de México, Caso, con soberbio desdén por los cadáveres carbonizados, por el hambre, el hedor, las revueltas y los fuegos cruzados de los militares, publicó su *Problemas filosóficos,* en junio de 1915. Disfrazado de todo, desde miembro del gabinete hasta presidiario, Vasconcelos, desterrado político en Nueva York, concibió y escribió *Pitágoras* en ese mismo año.

18 *Pitágoras,* p. 23.

La originalidad de este trabajo clave de su sistema filosófico, reside en la aplicación de una síntesis estética a la teoría de los números, que los comentaristas del filósofo griego interpretan más bien en términos matemáticos. La chispa que originó ese concepto, fue el comentario casual de Porfirio respecto a que Pitágoras acostumbraba absorberse en profundas meditaciones inspiradas por el ruidoso golpear del martillo de un herrero vecino. Vasconcelos lo explica:

> El timbre intermitente del metal herido despierta ecos extraños en la conciencia del filósofo. Parece que su alma resuena siempre que el yunque da al aire su vibrante clamor; igual que la cuerda de la lira vibra simpáticamente cada vez que estalla una nota en la cuerda próxima.

A partir del yunque martillado por el herrero, la meditación se vuelve música que enseña

> ...el secreto del arte, el cual consiste en libertar a la materia del imperio de la necesidad, imprimiéndole en la contemplación un movimiento de ritmo irregular, inverso del que impone la mecánica natural. El músico da a la materia, a la tripa vibrante, al tubo de caña, la entonación y el aliento de la cosa móvil, casi temblante, que llevamos en el fondo del yo humano...
>
> En la música, como en todo arte legítimo, la materia adopta ritmos *opuestos al newtoniano* y similares al pitagórico, y toda esta oscura doctrina del ritmo estético me parece clara, si decimos: la naturaleza se gobierna en el orden fenomenal por la ley de causalidad, y en el orden del espíritu por el ritmo pitagórico de lo desinteresado y bello.[19]

Vasconcelos, estadista y filósofo, estaba destinado a permitir que ambas actividades se superpusieran. Una conferencia que dio el 10 de septiembre de 1921, sobre "La ley de los tres estados de la sociedad", evoca una sociedad moldeada por las leyes naturales que implican los conceptos pitagóricos:

[19] *Ibíd.*, pp. 57-58 y 72-73.

• No sólo el alma individual, sino el alma colectiva, pasa por periodos de evolución de un dinamismo progresivo. Un rápido estudio sintético muestra a los hombres organizados primero en tribus, cuya ley colectiva es la fuerza... De ahí surge el tipo marcial dominado por los intereses materiales e inadecuado para una vida superior... Sigue un segundo periodo... en el cual la organización interna y las relaciones internacionales se basan en la conveniencia y la planeación... En este segundo periodo... la inteligencia afirma su superioridad sobre la irreflexión de la fuerza bruta... sin embargo, este estado todavía no es el más alto. Más allá de las fatalidades de la lógica y de todo interés material y moral, subsiste en nuestra conciencia el deseo de actuar libremente, de acuerdo a nuestras preferencias. Cuando esta necesidad se convierta en realidad... el tercer estado de la sociedad habrá sido alcanzado, para engendrar el periodo estético.[20]

En el curso de su carrera revolucionaria, Vasconcelos había chocado de un modo algo brusco con el primer estado de la sociedad, donde reina la fuerza, y había incurrido en la mortal enemistad del tipo marcial primitivo. Como Secretario de Educación, y dada la posibilidad de actuar con todo México a manera de recurso, sintió la tentación de brincarse el segundo periodo intelectualista, ilustrado en nuestros días por Estados Unidos, y de introducir directamente a la República en el tercer y glorioso estado estético.

Nuevamente Pitágoras moldea la metodología de su labor como estadista:

• El curioso libro de Jámblico, *La vida de Pitágoras,* resumen de antiguas fábulas, nos presenta a Pitágoras maestro:

"Concibiendo que los hombres son más impresionables cuando se les aborda por el conducto de los sentidos, como acontece cuando alguien contempla hermosas formas y figuras o escucha hermosos ritmos y melodías, estableció que la primera enseñanza debía consistir en la música y también en ciertas melodías y ritmos que hacen efecto de remedio para las pasiones y hábitos del hombre."[21]

20 En *El Maestro,* Revista de Cultura Nacional, México, SEP, t. 2, núm. 2, noviembre de 1921.

21 *Pitágoras,* p. 13.

¿Como podía Vasconcelos dudar de la sabiduría práctica de esta disciplina, cuando las melodías de una banda, el ritmo de los poemas de Torres Bodet y las bellas formas de las pinturas de Montenegro acababan de garantizar el quórum legislativo que lo colocó en el gabinete? Lo que ablandó a los Solones provincianos también podría volver a fundir el alma colectiva de México.

Los artistas eran de suma importancia en la consecución de este programa. Mientras que los hombres guiados por la razón: científicos, ingenieros y hasta filósofos podrían solamente construir el intelecto de la sociedad, hombres como los músicos, poetas y pintores ya se encontraban en el plano estético, hacia el cual el educador aspiraría para llegar a una gloriosa consumación.

Esta teoría también se reflejaba en la libertad ilimitada que disfrutaban los artistas contratados. Se hicieron muchas pinturas oficiales en el mundo, antes de Vasconcelos; pero el mecenas siempre imponía un tema y, frecuentemente, también un estilo. Para seguir siendo pitagórico, el arte debe desenvolverse en plena libertad y su meta debe, en palabras de Poussin, "ser el deleite". Atado a la carroza de una causa política, su camino entorpecido por la censura estética, el arte se torna mecánico y cae al nivel newtoniano. Bajo pena de nulificar sus metas, el Secretario no podía imponer ni tema ni estilo. Por lo tanto, fue su mala suerte que el grupo de artistas que cobijó estuviese cansado de la licencia artística y ansioso de rehabilitar la pintura didáctica. Por una vez, artistas y patrón se encontraron paradójicamente en desacuerdo sobre plataformas inversas. Sin embargo, a pesar de sus mentes mal armonizadas, los pintores siguieron siendo un ingrediente esencial del nuevo programa cultural. La construcción de palacios y escuelas que sólo respondiera a un propósito utilitario, nunca podría constituir la meta más elevada.

En el auge de su éxito material, al terminarse la nueva Secretaría, Vasconcelos no dejó de mencionar, en su discurso inaugural, el ritmo irregular de cinceles y martillos que resonaban en su oído, al estar sentado en su escritorio del edificio en cons-

trucción: "Esta música discordante, al sonido de la cual fueron construidas las catedrales."[22] Este paralelo entre él y su maestro, quien meditaba mejor mientras trabajaba el herrero vecino, muestra que Vasconcelos nunca renunció a su enfoque filosófico. A través de medios más esenciales que el progreso material, quiso apaciguar el temperamento humano con bellas melodías y ritmos —en este caso, conciertos públicos gratuitos— y capacitar a los hombres para el ejercicio de la contemplación, imponiéndoles hermosas formas y figuras, en este caso, la pintura mural. Lejos de ser decoraciones superfluas en una arquitectura sustancial, los frescos eran para Vasconcelos un medio sustancial para acelerar la llegada del milenio pitagórico.

22 En *Boletín de Educación,* núm. 1, 1922.

8. LOS MURALES DE LA ANTIGUA IGLESIA Y CONVENTO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Vasconcelos aceptó la rectoría de la Universidad en el entendimiento tácito de que pronto encabezaría la nueva Secretaría de Educación. Durante el periodo de transición, cuando el ministerio estaba "vivo ya, aunque todavía se hallase sin legal bautismo",[1] buscó artistas y muros, dos ingredientes capitales para su propuesto renacimiento.

El panorama artístico con que se encontró, en junio de 1920, era muy distinto del que pronto llegaría a ser; hecho que debe ser recordado al tratar de entender sus tempranas opciones. Además de los maestros locales reconocidos: Atl, Ramos Martínez, Best y Montenegro, estaban los mexicanos en Europa: Zárraga, Rivera, los De Zayas, cuyas obras, sin embargo, formaban parte intencionalmente de la producción internacional, hasta entonces con poco o ningún alcance en su propio país. De los que ahora se encuentran ligados al fresco mexicano, la segunda mitad de 1920 encontró a Rivera en Italia, a Siqueiros y De la Cueva en España, y a mí en París, de regreso de la ocupación militar de Alemania. Orozco vivía en Coyoacán, pero su fama, basada en incisivas caricaturas que aportaba a periódicos de oposición y semanarios humorísticos, difícilmente hubieran alentado el apoyo oficial.

Vasconcelos ató valientemente su carro a la estrella de la corriente artística en boga por ese entonces: el nacionalismo. Independientemente de su valor estético, el uso que el nacionalismo hizo de lo mexicano prometía suavizar algunas dificultades pre-

[1] *El desastre,* p. 22.

vias. En términos filosóficos, líneas, colores, proporciones y ritmos, independientemente del tema, eran herramientas con las cuales se podría forjar un estado ideal de la sociedad. En términos prácticos, los temas nacionales, para las decoraciones planeadas, podrían facilitar el camino a la nómina de los pintores y ahogar los gruñidos adversos, al amparo del trompeteo del águila mexicana.

La primera decisión estética que tomó el nuevo rector de la Universidad fue escoger a un grupo de músicos, poetas y artistas para rellenar de cultura sus giras de campaña política a la provincia. Su primera decisión estilística fue elegir a Montenegro como "embajador de la pintura"; la elección fue bastante natural, pues desde su retorno a México, en 1919, Montenegro figuraba como *chef d'école,** posición que conservó sin disputa hasta el retorno de Rivera, a mediados de 1921. Los más discutidos miembros de su grupo de jóvenes seguidores, fueron Gabriel Fernández Ledesma y Rufino Tamayo. Montenegro preparaba a los artistas más jóvenes en cómo "vestir al espíritu indígena con atavíos europeos", como lo dijo una vez el crítico Rafael Vera de Córdova.[2]

Vasconcelos sitúa los comienzos del renacimiento a partir de esa gira política. En Colima, Montenegro y Fernández Ledesma "pintaron acuarelas de vendedores de tuba [un refresco hecho con savia de palma] y otros sujetos, entre casas y panoramas colimenses; puede decirse que estos ingenuos trabajos fueron el comienzo de la pintura de tema popular, que más tarde hizo escuela".[3]

Con su mente puesta en los murales, Vasconcelos necesitaba paredes. Su futura Secretaría era todavía "un montón de escombros"[4] con, por lo menos, dos años de trabajo por delante para darle forma arquitectónica. Antes de arriesgarse a perturbar los

* Se entiende: cabeza del movimiento pictórico.

[2] Vera de Córdova, artículo sobre la exposición de San Carlos, en *El Universal,* 1o. de noviembre de 1922.

[3] *El desastre,* p. 17.

[4] Vasconcelos, "Discurso de inauguración de la Secretaría", *Boletín de Educación,* núm. 1, 1922.

imponentes patios del siglo XVIII del Real Colegio de San Ildefonso, sintió que sería más pertinente probar sus ideas en un lugar menos consagrado. El compromiso para lograr su plan, fue casar el pincel de Montenegro con las paredes de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo.

El conjunto de construcciones, originalmente un convento y su capilla anexa, había estado sujeto a usos insólitos desde los días de la Independencia.[5] En junio de 1920, era propiedad militar. Vasconcelos se entrevistó con el secretario de Guerra "y antes de las veinticuatro horas tenía las órdenes necesarias para ocupar todo el edificio".[6] Entonces, procedió a "transformar la iglesia en una sala de conferencias, a reparar el techo abovedado y a limpiar los muros. El trabajo se encomendó a las manos de los artistas Roberto Montenegro y Jorge Enciso."[7]

Enciso se limitó a aconsejar al arquitecto en lo referente a los pisos y a la puerta de entrada; también prestó una batea con decoraciones antiguas, para que sirviera de inspiración a las guirnaldas pintadas. El resto de la decoración, incluyendo murales y vitrales, fue dejada al cuidado de Montenegro.

El Secretario seguramente se sintió fortalecido en su elección, cuando resultó un gran éxito la exposición individual de pintura de caballete de Montenegro, inaugurada en la Academia de San Carlos el 6 de junio de 1921. Asistió el presidente electo Obregón, así como Pani, secretario de Relaciones Exteriores y coleccionista de arte y, desde luego, Vasconcelos. Un reportero elogió "los retratos de damas de la alta sociedad".[8] Más preciosista, el crítico Gómez Robelo describió a las mismas damas como "d'Annunziescas".[9] El interés principal estaba enfocado a los temas mexicanos pintados en el nuevo estilo. Alfonso Cravioto exclamó: "Un clímax triunfal es el dibujo para un vitral que desarrolla, con un equilibrio cuidadoso, todo lo pintoresco de la

5 Véase *Boletín de la Secretaría,* núm. 2, 1923.
6 *El desastre,* p. 25.
7 Vasconcelos, en *Boletín de Educación,* cit.
8 *Revista de Revistas,* 5 de junio de 1921.
9 *México Moderno,* noviembre de 1921.

más genuina de nuestras danzas."[10] Se refería al jarabe tapatío, un adornado zapateado que, para ciertos capitalinos, combina el buen baile de espectáculo con la elevación del himno nacional; el mismo baile que había repugnado a Clemente Orozco.

Después de la exhibición, el dibujo elogiado por Cravioto fue entregado al maestro artesano don Enrique Villaseñor para transformarlo en vitral. Cronológicamente, éste encabeza la lista de obras de arte comisionadas por Vasconcelos. En su opinión, merecía una inauguración especial.

El 8 de septiembre de 1921, desafiando el polvo de yeso levantado por los albañiles que terminaban bóvedas y paredes, abriéndose camino a través de una selva de andamios, Vasconcelos y un pequeño grupo de amigos se reunieron para admirar el vitral *in situ:*

> La china poblana con sus enaguas de bayeta roja y el sedoso rebozo de Santa María que, en rápidos giros, revuela en torno del agitado cuerpo, es la figura principal. Tras ella asoma su maliciosa cara el clásico charro. Los músicos tañen diversos instrumentos de la tierra, un arpa pequeña, un guitarrón, una vihuela . . . El fondo lo constituye una iglesia colonial y una calleja de pueblo. Es una evocación de la poesía de nuestra provincia.[11]

El rector Vasconcelos explicó a los periodistas presentes que los gastos implicados ascendían a solamente tres mil quinientos pesos, cantidad que se había pagado a un artesano mexicano, y que el costo hubiera sido muchas veces mayor si una empresa extranjera hubiera ejecutado la obra. Este no fue un comentario casual. Hasta entonces, el revolucionario era bastante obvio con su traje de charro, sombrero mexicano, canana, cartucheras y pistola. Pero el régimen se estaba estableciendo en despachos, trajes y sillas de oficina, y era cada vez más difícil distinguir a los chivos de las ovejas. La dictadura de Díaz no había sido tan ignorante en materia de arte como se supone ahora, pues había encargado al Dr. Atl* el diseño de la gigantesca cortina del

[10] *El Universal,* 1o. de junio de 1921.
[11] Julio Torri, "San Pedro y San Pablo", en *Azulejos,* 1, 1922.
* No parece haber base histórica para esta afirmación. [N. del e.]

Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes): un millón de piezas de cristal *favrile,** que abarcan doscientos treinta y dos metros cuadrados, junto a la cual desmerece el vitral en media luna de Montenegro. Ansioso por diferenciar su ofrenda revolucionaria de la del dictador, hecha diez años antes, Vasconcelos sólo podía aferrarse al hecho de que la cortina de Atl había sido ejecutada por Tiffany, de Nueva York, a un costo muy elevado.

En septiembre de 1921, la ciudad de México estaba en plena celebración del Centenario; del día primero al treinta, el programa oficial ennumeraba por lo menos ciento trece eventos, en su mayoría inauguraciones. Como cualquier pretexto era válido, se puede comprender cómo, en el mismo edificio, la nave desnuda plantada con andamios fue inaugurada apenas una semana después de que se develara uno de sus vitrales. "El 14 de septiembre, a las cinco de la tarde, el rector de la Universidad inaugurará el auditorio en lo que había sido el cuartel de San Pedro y descubrirá la estatua de Dante, regalo de la colonia italiana."[12]

A pesar de las inauguraciones sucesivas, la decoración no estaba terminada. En mayo de 1922, hubo esperanzas de que "Roberto Montenegro y Jorge Enciso . . . pronto ofrecerán al público el fruto de su trabajo".[13] En septiembre de 1922, al auditorio "sólo le faltan los asientos para que sea abierto al público".[14]

El ábside fue pintado al óleo, con *La danza de las horas* como tema. Fue el primer mural comisionado por Vasconcelos, quien afirmó orgullosamente en sus memorias: ahí "inició Montenegro el movimiento de pintura mural que después ha trascendido más allá de la nación y es hoy práctica norteamericana".[15] La afirmación podría ser impugnada por Jorge Enciso, cuyos dos frisos sobre temas mexicanos datan de una década anterior; pero es verdad que, el suyo, fue un esfuerzo aislado, pronto destruido

* Marca de fábrica de la cristalería de diseño delicado con superficie iridiscente. [N. del e.]

12 *Revista de Revistas,* 11 de septiembre de 1921.

13 *Boletín de Educación,* cit.

14 *Ibíd.*

15 *El desastre,* p. 26.

y olvidado, mientras que la comisión dada a Montenegro introduce al ciclo ininterrumpido de pintura mural patrocinada por el gobierno, que después de cuarenta años es todavía parte de nuestro presente.

"No hallábamos qué representar —admitió Vasconcelos—; le di al pintor como tema una tontería goethiana: '¡Acción supera al destino: vence'."[16]

La obra fue concebida en la suave calma estética que precedió a la inminente tormenta plástica. Los murales todavía implicaban alegorías de mujeres envueltas en manta de cielo, con un corte del gusto oficial en el mundo entero. El muro mostraba doce doncellas vestidas así, representando las horas, haciendo decorosas volteretas en torno a un caballero acorazado, que se recarga contra un árbol persa de la vida, alegrado con flores gigantescas y gorjeantes pájaros, sobre un fondo dorado. Se destacaba la cita de Goethe, a fin de unir esta decoración un tanto incongruente con el tema propuesto (lámina 15).

Aunque comisionado desde mucho antes, el mural fue pintado en 1922. En mayo, Julio Torri informó en *Azulejos:* "Montenegro se encuentra trabajando en el boceto de la decoración central, que promete ser espléndida y de una suntuosidad nunca vista." Ilustra el comentario una fotografía de un rincón del estudio del artista, con las paredes llenas de bocetos al carbón de horas femeninas. La obra fue interrumpida el 21 de julio, cuando Vasconcelos partió para representar a México en la Feria del Centenario del Brasil, junto con Montenegro, delegado del Consejo Cultural de la ciudad de México. El pintor volvió en septiembre, y acabó la obra poco después. Nuevas fotografías aparecieron a fines de octubre, mostrando al artista frente al mural terminado.

Montenegro había dejado la decoración de la nave en las hábiles manos de Xavier Guerrero, un artista que conocía desde la infancia el complejo oficio de la pintura de casas y anuncios, pues era éste el oficio de su padre. Para ayudarlos en el traba-

16 *Ibid.*

jo, el tapatío Xavier trajo de Guadalajara al artesano Hermilo Ximénez. Ambos pintaron la preciosa decoración, al temple de cola, de granadas, pájaros cantores, mirlos y camelias que adornan los domos, arcos y pilastras.

Esta obra, única en su género en el México de aquel entonces, despertó, en un principio, grandes esperanzas. Sin embargo, aun en su trayectoria, la estrella de los nacionalistas se apagaba rápidamente. En 1922 empezaron a soplar ráfagas de un viento premonitorio; para unos cuantos pintores, la pintura mural ya se había tornado menos amable, más oscura y más firme que en 1920. Siempre sensible a la meteorología, Montenegro, sintiendo el cambio en el gusto, se dedicó a búsquedas más serias, incluso antes de que *La danza de las horas* estuviera concluida.

Los muralistas involucrados en causas sociales fueron injustos con esta obra de transición. En 1923, Rivera descartó con una frase todo el esfuerzo nacionalista y el mural de Montenegro: "Cuando llegué aquí hace dos años... además del grupo de Coyoacán, sólo había la corriente decorativa conocida como nacionalista, lo que significa que se iniciaba la realización de los murales de San Pedro y San Pablo. Best Maugard trabajaba solo en su casa, y eso era todo lo que había."[17]

Hernández Araujo detalló el equívoco de Rivera:

> • Para decorar muros... han partido primordialmente del estudio de las decoraciones de la alfarería popular, olvidando así la regla inmutable que establece la lógica de que, para aprender y hacer bien, hay que dirigirse a obras que se hayan desarrollado en medios materiales semejantes a los que se ocupan y de igual finalidad utilitaria, es decir, que si se quiere aprender a pintar paredes, hay que recurrir a la tradición mural y no tratar de encontrar los secretos de la especialidad muy particular de ese oficio en un botellón nacional... el pintor de muros o de cuadros que así obra, adquiere el hábito de la improvisación y de la rapidez descuidada con que se pinta un jarro.[18]

17 "De pintura."
18 "El movimiento", IV.

A pesar de la malhumorada crítica, la decoración de la iglesia de San Pedro y San Pablo sigue siendo una apoteosis digna de las tendencias nacionalistas; del retorno a "lo nuestro", expresado en otros periodos por Ramos Martínez, Atl y Best.

Mientras que la capilla redecorada sería utilizada, por lo menos potencialmente, "para sala de conferencias y cine para los pobres",[19] el convento contiguo fue reconstruido como anexo de la Escuela Preparatoria, y sus áreas residenciales y patios abiertos, diseñados para paseos monásticos, fueron arreglados para recibir estudiantes.

La reconstrucción drástica empezó alrededor de junio de 1921 y duró dos años. Según Vasconcelos:

> En los viejos patios que estaban a medio derruir y obstruccionados por escombros, levantamos el actual anexo de la Preparatoria. Fue necesario sacar toneladas de tierra para poner a luz las hermosas columnas de piedra del primer patio; en el segundo patio había una sola línea de arcadas de estilo italiano, impecable. Inmediatamente construimos las otras tres, según el mismo estilo; quedó así cerrado el patio que es hoy uno de los más hermosos de la capital.[20]

Sin esperar que terminaran los albañiles o que el yeso se secara, Vasconcelos había pedido al Dr. Atl que decorara las paredes del bello patio.

Al hablar de la Academia de San Carlos, habíamos dejado a Atl acampado en Orizaba con un grupo de carrancistas, mientras el presidente Eulalio Gutiérrez, apoyado por Villa y Zapata, dominaba la ciudad de México. Poco después, en 1915, Atl volvió a entrar a la capital con los victoriosos yaquis de Obregón, en el mismo día de enero en que las últimas fuerzas derrotadas de Zapata la abandonaban. Con furia implacable, el general Obregón arrestó y expulsó a rehenes religiosos a Veracruz, y obligó a hombres de negocios españoles a limpiar las calles, vigilados por soldados armados. Siguiendo el ejemplo, Atl, enca-

[19] Torri, "San Pedro." Dudo que esta acción filantrópica haya sido puesta en práctica alguna vez.

[20] *El desastre,* p. 25.

bezando batallones "rojos" de trabajadores, les abrió las iglesias para su saqueo.

En 1921, ya casi se había calmado la furia de Atl. "Arrojado por las olas furiosas de la política a las calmadas arenas del arte", abrió en enero una exposición individual de sus paisajes con una conferencia sobre un tema algo inquietante: "El arte del dibujo en la fase final de la cultura burguesa." Un reportero suspicaz notó que el buen doctor "eleva su dedo índice con el gesto apostólico de un Lenin" y citó sus palabras: "Se necesita una revolución en el arte, una revolución está en camino, que hará de la pintura algo más dinámico, en lugar de la cosa estática que nuestros antepasados conocieron."[21]

El mural de Atl progresó al mismo tiempo que la reconstrucción del edificio. El secretario Vasconcelos observaba su ejecución de pasada, porque asuntos más apremiantes que el arte lo atraían a la escuela: "Al anexo iba casi todos los días porque no concluían aún las obras sanitarias. Estábamos dotando a la escuela, por primera vez en su historia, de retretes a la americana, casi lujosos."

Una vez en el local, "discurría por el segundo patio del Anexo, después de discutir con Atl sobre olas y panoramas a la japonesa".[22]

Cuando Atl daba los últimos toques, en agosto de 1923, Crispín describió el mural:

> El primer panel se titula *La bella ira del mar*. Entre esta delicada combinación de colores y líneas y el panel siguiente, surge la figura triangular de una mujer... El siguiente, es una vista marina notable por su color, *Noche sobre el mar*... después otra marina... un estudio en azules valientemente logrado, llamado *La ensenada*. En medio, hay simbólicas figuras masculinas en rojo veneciano... Después, este mago de los pigmentos tiene una pintura en un estilo raro y enigmático, titulada *Olas rompientes*. Cerca de ésta... *Oleadas del mar* y en el panel siguiente otro símbolo, *La lluvia* en una gama de ocres... Pasando rápidamente por el panel llamado *Mozumba,* lle-

21 Citado en *El Universal Ilustrado,* 20 de enero de 1921.
22 *El desastre,* p. 149.

gamos al cuadro más notable, *Impacto de dos olas,* en contraste vigoroso con *Noche,* una noche sin amanecer.[23]

Dejando un sabor salado, esta descripción también nos recuerda que el anticlerical Atl, devoto a su manera, "había aprendido a arrodillarse frente al milagro cotidiano de una noche goteando constelaciones".[24]

En febrero de 1924, Ernest Gruening había dado a conocer la obra al mundo de habla inglesa: "El Dr. Atl, pintor y autor, está pintando paredes con flameantes representaciones del escenario mexicano: noches tropicales con millones de estrellas de color, oleajes azules bajo abultadas nubes naranja, chocando contra rocas rojas."[25]

A Rivera, le disgustó Atl en esta época, considerándolo "un espantapájaros engalanado con los harapos de un político fracasado, que gesticula locamente. Los jóvenes pintores saben que bajo el viso pomposo, debajo de la calva, sólo hay paja y ni siquiera las barbas del loco logran asustarlos."[26]

El mural le gustó a Rivera todavía menos de lo que le gustaba Atl, y dijo que "sus formas y líneas son dictadas por un gusto yanqui de quinta categoría". En cuanto a su técnica, invención del propio Atl, bautizada "atlcolores": "Las paredes, rebelándose en su subconciente pétreo, prohíben la adherencia de los tintes de alquitrán y carbón empapados en gasolina cuyo propósito es cubrirlas, para la distracción de aquellos que tienen un par de huevos fritos en lugar de globos oculares."[27]

Tampoco los estudiantes fueron amables con la obra. Crispín señaló: "Las decoraciones empiezan en lo alto, y sólo así podían escapar a la colaboración de los lápices de los estudiantes." Sin embargo, la preocupación demostró ser insuficiente, puesto que las paredes fueron las primeras de una larga serie de nuestros murales que fueron apedreadas y mutiladas.

23 "Letras y monos", en *El Universal,* 3 de agosto de 1923.
24 *El Universal Ilustrado,* 20 de enero de 1921.
25 "Mexican Renaissance", en *Century Magazine,* febrero de 1924.
26 "Arte pictórico", en *El Demócrata,* 2 de marzo de 1924.
27 "Dos años."

Revolucionario hasta la médula, Atl gozaba con la oposición. Crispín notó: "El doctor nos dice: 'Estas pinturas no agradan al lego, que no las entiende; ni agradan a quienes las comisionaron; tampoco agradan a los artistas, quienes las encuentran demasiado dinámicas. Así que soy el único a quien le agradan'."

Las paredes más codiciadas del anexo, eran las de la amplia caja de la escalera principal. Nuevamente, Montenegro recibió el premio y esta vez intentó el *buon fresco.** Su tema fue la fiesta de la Santa Cruz, que conmemora el descubrimiento de la Verdadera Cruz por la emperatriz Santa Elena; en ese día, los albañiles alzan improvisadas cruces adornadas en lo alto de los edificios en construcción y usan, con derroche, fuegos artificiales y cohetes.

La anterior *Danza de las horas,* era como una iluminación ampliada, con elementos planos enlazados, simétricos en relación con el eje central. Mientras tanto, Montenegro había escuchado el llamado de Siqueiros: "Nosotros, los pintores, debemos imponer el espíritu constructivo sobre el meramente decorativo", y había asistido a la composición de murales que tomó en cuenta a este llamado. Su fresco está compuesto, en profundidad, con volúmenes en lugar de delineamientos, con un corsé de obvia geometría que contrasta agudamente con la caligrafía oriental de la obra anterior. Marcando el enfoque cada vez más serio del acercamiento del artista a la pintura mural, el tema principal ya no es un romántico caballero, sino el propio andamio del pintor.

Mientras un mural se encuentra en proceso, los soportes y niveles sucesivos del andamio dividen su superficie, enmarcándolo dentro de una estructura superpuesta. Frecuentemente sobreviene la desilusión, una vez que se quita esta armazón halagüeña y el autor tiene la primera visión libre de su obra. Aquí, el tema mismo requería la pintura de andamios alrededor de albañilerías no terminadas. Montenegro proyectó el andamio del muralista al pintado en el mural, y la composición es considerable-

* Buen fresco, a diferencia del fresco seco o retardado. [En italiano en el original.]

mente reforzada por las verticales y horizontales de las vigas pintadas. Charros y chinas —una reminiscencia de nacionalismo— todavía sazonan el artificio cubista (lámina 16).

Este primer fresco de Montenegro, ha sido confundido algunas veces con su primer mural mexicano y, en consecuencia, fechado en 1921-1922. Para aumentar la confusión, existe un agregado posterior de paneles laterales, firmados y con fecha de 1931. La opinión crítica, dividida en cuanto al valor de la obra, se basa en esta discrepancia de fechas. Si hubiera sido pintado en 1921-1922, *La fiesta de la Cruz,* significaría un paso capital hacia la formación de un estilo mexicano y de una técnica mural. Si pintado en 1931, contituiría una débil retaguardia de los frescos que surgieron antes. Como veremos, no es ni lo uno ni lo otro.

Se puede identificar con bastante precisión ya fecha de *La fiesta de la Cruz.* En junio de 1923, un reportero de *El Universal* escribió: "Ayer visitamos el edificio y tomamos las fotografías que ilustran nuestro texto." Estas consisten en una vista del patio, un detalle del mural de Atl y una vista de la escalera principal que muestra las paredes enyesadas.[28]

Ese agosto, Vasconcelos menciona en una carta que "casi al final de la inauguración del edificio de San Pedro y San Pablo . . . descubrí que las paredes recién preparadas para su decoración estaban cubiertas de panfletos".[29] En sus memorias, se refirió nuevamente al incidente: "allí estaba el anuncio insolente, repartido también sobre los muros recién preparados para el fresco".[30] Esto significa que, en esa fecha, el fresco todavía no había sido empezado. Iniciado en agosto o septiembre de 1923, el mural fue terminado aproximadamente en cuatro meses. El 27 de diciembre el reportero Manuel Horta escribió: "La obra está casi terminada." Su artículo está ilustrado con fotografías que muestran al pintor en su andamio y el fresco acabado en sus dos terceras partes. Todavía faltaban los personajes del

28 *El Universal,* 30 de junio de 1923.
29 Carta abierta, *El Universal,* 17 de agosto de 1923.
30 *El desastre,* p. 149.

primer plano; Horta sólo vio el "delineo de algunos personajes"; esto es, su tosco primer esbozo.[31]

Alrededor del 10 de enero de 1924, el fresco estaba terminado.[32] El 2 de marzo de 1924, Rivera escribió en *El Demócrata:* "Hoy, pintores que, como Roberto Montenegro, trabajaron apartados de las tendencias que nos unen, se han acercado a nosotros por una evolución natural. La última obra de Montenegro significa un esfuerzo tan tremendo de orientación y purificación . . . que aquellos que luchan dentro de la verdad no disminuirán su valor."[33]

Al final de 1923, pesaban los asuntos políticos. La rebelión de De la Huerta estalló el 5 de diciembre. Según mi diario, fui llamado el 12 de diciembre para impartir un curso de artillería a nuevos reclutas federales. El 15 de diciembre, me preparé para unirme a las fuerzas de Obregón junto con el senador Hernández Galván, un querido amigo mío que después fue asesinado; pero una victoria federal, la primera batalla de Ocotlán, ya había aminorado la emergencia.

Fue, quizá, la extrema calidad marcial del momento lo que dio un aire de futilidad a las actividades artísticas. Esto ayuda a explicar el comentario desencantado de Ortega, que resume ácidamente, a principios de 1924, el valor de las decoraciones que embellecían la antigua iglesia y convento: "Han dejado a San Pedro y San Pablo convertido en un museo de mediocridades."[34]

31 "Un fresco de Roberto Montenegro", en *El Universal Ilustrado,* 27 de diciembre de 1923.

32 Sóstenes Ortega, "Diego Rivera íntimo", en *El Universal Ilustrado,* 10 de enero de 1924.

33 "Arte Pictórico."

34 "Diego Rivera íntimo."

9. LA ESCUELA PREPARATORIA

AUNQUE pintados tempranamente, los murales de la antigua capilla y convento de San Pedro y San Pablo contribuyeron sólo marginalmente a la formación de un estilo mexicano colectivo. El papel principal lo jugaron los murales de otro edificio, la Escuela Nacional Preparatoria, donde se inició un grupo que incluía a Rivera, Orozco y Siqueiros.

Fundada poco después de la Conquista, la escuela prosperó bajo la advocación conjunta de San Ildefonso y San Pedro y San Pablo. Construido en 1740, el actual edificio presenta, en el exterior, una gran extensión de tezontle, piedra volcánica liviana como corcho y áspera como piedra pómez, cuyo tono rosado contrasta fuertemente con su marco pétreo color masilla, a semejanza de las enredaderas otoñales de los climas del norte. Las aberturas, en forma de embudo, de las ventanas biseladas y festoneadas, cortan diagonalmente el espesor de la pared. Las puertas monumentales de pesada geometría en formas abstractas, enmarcan paneles de alabastro esculpidos en homenaje a la Virgen y a San Ildefonso. En el interior, hay tres patios abiertos, cada uno con tres pisos de arcadas.

Cuando el renacimiento pictórico se apoderó del edificio, éste ya estaba resignado a la sensación de los murales. Sus muros todavía mostraban leves restos y cicatrices, producto de renacimientos anteriores, que habían llegado y desaparecido en sus dos siglos de existencia. De acuerdo con los usos tradicionales del México colonial, los murales nacían con el edificio. José Ibarra, el Murillo mexicano, los pintó en el auditorio principal como fondo para las funciones académicas, que rivalizaban en esplendor con los autos de fe de la Inquisición. La decoración estaba

prevista para equipararse a su espléndido público. El rector y el profesorado asistían con toga de terciopelo azul; los graduados, vestidos de azul: con pañuelos y distintivos rojos los bachilleres y filósofos, azules los de los gramáticos.

Poco después, en 1760, Antonio Vallejo pintó la muerte de San Francisco Xavier en el salón de asambleas, con pintorescos accesorios en estilo chinesco, y en la sacristía de la capilla del colegio, dos paneles murales, los únicos que todavía permanecen en su lugar.

El descenso del Paráclito se encuentra arqueado en la parte superior, cortado irregularmente en la base, para dar lugar a una puerta baja y a su dintel barroco, en forma de concha cóncava dentro del espesor de la pared. El trasfondo del panel mural contrasta con un monótono cielo azul, atravesado diagonalmente por una uniforme cortina roja sobre la arquitectura simétrica, de tonos grisáceos. Visto en una perspectiva natural, el Espíritu Santo revolotea frente a este espacio oscuro, lanzando en forma de rehilete las chispas de fuego que simbolizan la sabiduría sagrada. En la tierra, María es el centro de un cuadro vivo, cuyo movimiento se ve paralizado por la súbita lluvia de fuego. Envuelta en un velo azul, como si fuera rebozo, se arrodilla frente a una Biblia abierta sobre un atril cúbico, distraída de su pía lectura por los fuegos artificiales de esta nueva Anunciación. Un coro de santas, regordetas y de mejillas rosadas, repite el gesto. En un nivel inferior, se hallan grupos laterales de apóstoles, con sombríos mantos de tonos ultramarino oscuro, ocre dorado y rojizo, y gris malva. Sólo el joven San Juan se ve alegre, en contrastantes verdes y rojos. Un anciano, con un libro abierto sobre las piernas, se protege los ojos del esplendor de los rayos espirituales.

En el muro adyacente, con la base en forma de V y la cima arqueada, Vallejo pintó *La Sagrada Familia con los siete arcángeles* (lámina 17). En lo alto, está Dios, majestuoso; y su corte es un semicírculo de querubines que reflejan el arco superior invertido, y un coro de músicos alados; uno de ellos sujeta su viola de gamba entre su pierna y una nube. Un vacío gris está

dividido verticalmente entre las regiones superior e inferior, y deja entrever detrás, entre las tinieblas, una enorme cortina oscura y sin pliegues, y un palacio con arquería color piedra. Por encima de esta superficie neutra, un difuso brillo naranja emana del Espíritu Santo.

En la tierra hay dos sillones, uno frente al otro, de respaldo cuadrado con arcaica severidad; su tapicería está enmarcada con tachuelas de cobre. José está entre sentado y arrodillado al lado de una silla; es un José muy joven, con barba negra y manto azul grisáceo; tiene apenas menos hoyuelos que el Niño desnudo que sostienen sus brazos. Sentada frente a él está María, también joven y alegre: un pulcro velo azul sobre el rosa claro de sus ropajes, y manos delicadas, elocuentes y convulsas. Desde un nivel inferior, los abuelos, Ana y Joaquín, se regocijan con la escena; jóvenes, a pesar de las pelucas grises y de las arrugas añadidas como si se tratara de una idea tardía, parecidos a falsos viejos de una obra de teatro escolar.

Los siete arcángeles con pies rosados que nunca tocaron el polvo de la tierra, caminan sobre la piedra gris del piso, rígidamente cortada. Alegres como hadas buenas, se amontonan en torno al Niño. Más elegantes que los de los humanos circundantes, sus mantos celestes tienen mangas mullidas y faldas levantadas, con vistas a revelar los codos rosados y las rodillas redondas. Llevan los accesorios tradicionales: una pluma, un arpón de pescador, un incensario, un documento enrollado, un lirio de tallo largo, un cetro, una corona, un cuerno de la abundancia lleno de rosas y tulipanes.

Ya había pasado un siglo y el Real Colegio de San Ildefonso, San Pedro y San Pablo, era ahora la Escuela Nacional Preparatoria, con su resplandeciente halo de santos patronos apagado por sucesivas reformas radicales. Juárez remodeló México; los caricaturistas representaron a Lerdo de Tejada, presidente de la República, como un caballero diabólico que acosa con una lanza a unas monjas y hace huir a los monjes.

En noviembre de 1874, los regentes de la ciudad, creyendo que el circo mantendría a su sospechoso y devoto rebaño distraí-

do de temas menos agradables, celebraron la Fiesta de la Paz. Sin embargo, un afán permaneció constante en este nuevo siglo y en este cambiado mundo: un amor por los murales igual al de los tiempos coloniales; así se inauguró un mural en el edificio de la escuela, planeado para competir, en términos modernos, con los de Ibarra y Vallejo.

Don Gabino Barreda, director de la Escuela Preparatoria y admirador de Augusto Comte, solemnizó la paz, la industria y el arte con un festival de su propia creación. Como un medio de implantar un *curriculum* positivista en México, donde la educación había estado tradicionalmente en manos de órdenes religiosas, soñó con remodelar el arte mexicano, remplazando los santos católicos con los científicos.

Por esta razón, y después de una ausencia de catorce años, Juan Cordero volvió a la pintura al temple con un tema profano, "una preciosa oda a la gloria inmortal de Franklin, Fulton y Morse", que representaba a Minerva, diosa de la enseñanza, y a dos musas recién nacidas: Electra y Vaporosa. En lugar de las anticuadas palmas y arpas, Electra juega con una brújula, mientras Vaporosa observa la transformación del agua en vapor, a través de un aparato de vidrio. Los beneficios prácticos de la ciencia eran sugeridos por la visión de estibadores descargando un barco y la de "rieles que van hacia lejanas naciones, con una rápida locomotora jalando sus carros" (lámina 18a). Para conservar su título de *Ticiano mexicano,* Cordero salpicó el fondo con "un espléndido cielo manchado de nubes doradas; el brillo de luz en el horizonte hace desaparecer la noche del oscuro firmamento, sustituyendo en su cenit un adorable azul zafiro que bordea el domo celestial".[1]

Cordero había pintado su último mural religioso, el de San Fernando, sin recibir pago alguno. Su empresa comtista le dejó muy poco más. Sus contemporáneos dieron a entender lo mismo, al calificar la pintura como "el regalo más valioso", y añadieron: "La justicia nos pide alguna compensación; que sea ésta la

[1] Felipe López López, "Pintura al temple", en *Poesía y discursos.*

gratitud." La sugerencia fue debidamente aceptada, aunque en forma un tanto extravagante. Según López López:

> • Las palabras transmitidas a nombre de la Escuela Nacional Preparatoria por don Gabino Barreda, durante las festividades en las que dicha escuela coronó con laureles al eminente artista, señor Juan Cordero, son testimonio público de gratitud y admiración por la pintura mural con que él adornó sus paredes.

Durante el elocuente discurso, don Gabino mencionó "las bellas artes que en nuestro país están cercanas a la extinción por falta de temas . . . ", para luego elevar sus ojos a un futuro más promisorio:

> • Le toca la gloriosa suerte a la Escuela Preparatoria de abrir un nuevo camino a la estética mexicana. La escuela se enorgullece de haber inspirado el genio de un verdadero artista para una composición . . . que pretende idealizar . . . los espíritus de la CIENCIA y de la INDUSTRIA que simbolizan las actividades pacíficas del hombre . . . La Escuela Preparatoria coloca hoy, a través de mis manos, el símbolo de la inmortalidad en la frente de este sublime artista. ¡Gloria al arte! ¡Gloria al genio!

En esta ocasión, el artista fue coronado con una guirnalda de oro sólido que pesaba trescientos sesenta gramos, conservada hasta hoy por sus descendientes como un tesoro.

La ceremonia tuvo extrañas resonancias para los dos protagonistas principales. Además de ser director de la Escuela Preparatoria, Barreda era el médico de la familia Cordero, y el artista utilizaba sus servicios profesionales. Somos así testigos del raro espectáculo de un médico que confiere solemnemente a su paciente el premio de la inmortalidad.

Cordero sabía muy bien que su mensaje estaba dirigido a un público inquieto. Para calmarlo, urdió una estratagema plástica: la de pintar en primer plano "un geniecillo, con un dedo frente a los labios imponiendo el silencio e invitando a la contemplación". De la Peña, al hablar a nombre de la facultad el día de la inauguración, comentó: "El niño exige orden y silen-

cio, ciertamente no por parte de los adultos que no necesitan amonestación, sino de los niños y adolescentes o, para ser franco, de los estudiantes de la Preparatoria." Fue inútil este ingenuo recurso de un bedel pintado para mantener controlados a los jóvenes. En 1900, la pintura mutilada se remplazó por una obra menor: Minerva, un vitral hecho en Suiza.

A pesar de este contacto intermitente con el arte, y del papel clave que la Escuela Preparatoria jugó en el renacimiento mural de los años veinte, su historia, más que reflejar su curso estético, corresponde más cercanamente al sismógrafo del destino político y militar de México.

Escasos veinte años después de haber sido terminado, en 1740, el claustro jesuita fue desalojado, el regimiento de Flandes vivaqueó en el edificio, y los libros de la biblioteca saqueada fueron desparramados en el arroyo. Cuando en 1847 los invasores norteamericanos ocuparon la capital, uno de los batallones del general Scott se acuarteló en la escuela. Más tropas, francesas esta vez, fueron alojadas ahí durante el régimen de Maximiliano.

Como tampoco eran corderos, los estudiantes disfrutaban de sus propios juegos rudos, y el más rudo de todos, bajo el mando de Díaz, fue el oponerse a siete de sus periodos en el poder. José Guadalupe Posada, testigo ocular de los disturbios antirreeleccionistas de 1892, hizo un grabado en metal para la *Gaceta Callejera* que muestra cómo la policía montada se abre camino con los cascos de los caballos y los sables desenvainados, a través de una multitud estudiantil, la cual responde con armas improvisadas.[2] El estudiante Diego Rivera participó en una lucha similar cuando los rebeldes, sitiados en la escuela, atacaron a la policía montada con piedras de construcción, huevos podridos y aceite hirviente.

Entre los estudiantes que preparaban el terreno para la derrota del régimen de Díaz, estaba José Vasconcelos. Su historia personal está estrechamente ligada con la de la escuela, en un ciclo que empieza con el joven José gritando ásperamente contra

2 *Gaceta Callejera,* núm. 1, mayo de 1892.

el venerable y barrigón Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes durante el gobierno de Díaz, y se cierra veinte años más tarde, cuando a su vez secretario de Educación, Vasconcelos lucha por disciplinar a una nueva generación de estudiantes que grita rudamente en contra suya.

Nunca se desvaneció la admiración sentida por el joven provinciano en su primer contacto con la escuela. "No cabía de orgullo al sentirme copropietario de las nobles arcadas, los patios aireados, las aulas y laboratorios."[3] Recién colocada en lugar de la destruida pintura al temple de Cordero, la Minerva en vitral lo distraía, mientras subía por la escalera principal, pensando en su novia oaxaqueña, aunque "por el momento, mi escuela era mi amor".

> En cambio, el régimen escolar extracátedra era un remedo del cuartel. De director, teníamos a un coronel porfirista auxiliado por una docena de prefectos que hacían veces de sargentos... Tan oprimidos se hallaban los ánimos, que apenas, por cualquier motivo, nos íbamos en grupo al gimnasio o a clase y estallaba lo que llamábamos "gritería"... colectivo alarido irresponsable, que en seguida provocaba la venganza... A la segunda o tercera captura, venía la expulsión irrevocable...[4]

La ingerencia militar en la Escuela Preparatoria alcanzó su auge bajo el gobierno del general Huerta. Agrupados en escuadrones, los estudiantes entrenaban, trotaban y desfilaban (lámina 18b). Genaro Estrada, posteriormente secretario de Relaciones Exteriores, y el más tierno bibliófilo, paradójicamente respaldó el siguiente decreto, tan resonante en su español como el *tubae, fistulae, citharae, sambucae et psalterii, et symphoniae,* en el *Libro de Daniel:*

> Decretado el 19 de abril de 1913, para entrar en vigor a partir del 5 de septiembre de 1913.
>
> El secretario de Guerra proporciona a los estudiantes, maestros y empleados, mil cuatrocientos uniformes de gala y cantidades corres-

[3] *Ulises criollo,* p. 123.
[4] *Ibíd.,* pp. 149-150.

pondientes de cartucheras, cinturones para sables, botas, polainas, guantes, guanteletas, penachos, cascos, capas, etcétera... A través del mismo conducto, se abastece a la escuela de cajas de cartuchos, cornos franceses, trompetas, accesorios de cuero, mandiles de cuero, zapapicos para zapadores, monturas y arreos, bridas, embocaduras, sudaderas y caballos...

Los uniformes consisten en chaquetas militares y pantalones acampanados de tela verde oscuro, polainas de lana, capas rusas blanco y negro con plumas blancas, orillas y adornos en carmín, con presillas doradas para el hombro e insignias de oro.[5]

En 1914, le tocó a Huerta huir al exilio, y a Venustiano Carranza subir al poder. Vasconcelos, victorioso con Carranza, volvió con una opción para obtener algún beneficio político: "Pues bien, díganle al Primer Jefe que sí quiero un puesto... no, no se alarmen... no voy a pedir un ministerio..., pero le pido una posición que es más bien honoraria, porque paga poco; le pido la dirección de la Escuela Preparatoria."[6]

En una ceremonia pública, el secretario de Instrucción, Palavicini, entregó el puesto a Vasconcelos, a quien valoró como "un joven de gran capacidad mental". En su discurso de agradecimiento, en lugar de pronunciar trivialidades, el joven expresó su horror al ver a su escuela profanada por el militarismo de Huerta:

> • La reacción no ha respetado nada. Manos usurpadoras han llegado incluso hasta esta escuela, la más importante del país, para ocultar los limpios torsos de los jóvenes bajo las viles insignias y uniformes de una casta despreciable... Me han informado que en las bodegas de la escuela todavía se encuentran pruebas de su profanación, algunas veces impuesta, otras aceptada. Incineraremos en seguida los centenares de disfraces de carnaval que aquí se encuentran. Que las manchas dejadas por el contacto con nuestra clase militar sean borradas del corazón de estos jóvenes, consumidas en las mismas llamas... El pasado está muerto, ¡construyamos de nuevo![7]

[5] En *Boletín de la Escuela Preparatoria,* núm. 4, 1913.
[6] *La tormenta,* p. 553.
[7] Vasconcelos, en *Boletín de Instrucción,* núm. 1, 1914.

Pero no hubo tiempo para que el ansioso director prendiera siquiera el cerillo de la alegre fogata que planeaba alimentar con chaquetas y pantalones acampanados, capas rusas, presillas doradas e insignias de oro. Sólo dos semanas después, fue cuestionada su fidelidad al Primer Jefe y el director de la Preparatoria fue enviado a la cárcel.

Aunque más tarde haya sido nombrado dos veces secretario de Educación, Vasconcelos siempre recordaba con nostalgia el puesto menor de director de la Preparatoria. Su obsesión era tal que, en febrero de 1922, como Secretario, al no encontrar un candidato que él considerara lo suficientemente apto para el puesto de director, escribió a Antonio Caso, entonces rector de la Universidad: "He decidido dedicar algunas horas diarias a la tarea de cumplir personalmente con las funciones de director, por lo menos hasta que la escuela esté reorganizada."[8]

Aunque era amigo íntimo de Vasconcelos desde los días lejanos del Ateneo de la Juventud, Caso se opuso firmemente a este arreglo insólito, mediante el cual un subalterno (el director de la Preparatoria) era al mismo tiempo su superior (el secretario de Educación), y presentó tentativamente su renuncia. En vez de alejar a Caso, Vasconcelos dimitió del puesto inferior, dándolo al futuro líder obrero, el abogado Lombardo Toledano.

Alrededor de esa época, otro renacimiento mural añadía sus pesares estéticos a los dilemas políticos de la escuela. En 1922, al igual que en 1760 y 1874, los muros del edificio recibieron el impacto de un asalto pictórico. Con la intención de convertir a las masas a la forma pitagórica, Vasconcelos, sin vacilar, convirtió a su querida escuela en un campo de pruebas, ya que el objetivo y la escuela eran lo mismo en las profundidades de su conciencia. A esta decisión no le faltó el lado práctico. Aunque el contacto con "figuras y formas bellas" era, en primer lugar, una forma de iniciación filosófica, Jámblico afirma que el arte también posee un "efecto de remedio terapéutico sobre las pa-

[8] En *El Universal,* 4 de febrero de 1922; reimpreso en *Boletín de Educación,* núm. 1, 1922.

siones y hábitos del hombre".[9] La decoración hecha por los pintores podría, incluso, allanar problemas disciplinarios.

La práctica demostró lo contrario: cuando Vasconcelos, con la más noble de las intenciones, hizo acampar a los muralistas en su querida escuela, éstos, aunque no eran remilgosos, pronto descubrieron que no se encontraban en una torre de marfil. En realidad, sus andamios obstaculizaban la entrada principal y los tramos superiores de la escalera central. Artesas de cal, montones de arena, albañiles con sucios overoles y pintores que no se distinguían de éstos, daban un aire de perpetuo desarreglo a los imponentes patios del siglo XVIII. Otro motivo para la frialdad en la bienvenida de los estudiantes, era la acusación de pecar contra la belleza. Un rencor más sustancial provenía del hecho de que los artistas, supuestas criaturas del Secretario, parecían blanco fácil para sus oponentes políticos.

Se inició una contienda en tres frentes. El que se daba entre artistas y estudiantes y se encendía en golpes físicos o vivía latente en precarios armisticios, terminó en 1924, con la expulsión de los pintores de la escuela. Mientras tanto, desde sus andamios, Orozco, Siqueiros y los demás, fueron testigos de otra lucha: la emprendida entre Vasconcelos y Lombardo por el control de los estudiantes. Al ser acusados de profanar la calma de un templo de enseñanza, los pintores podían atestiguar que lo que ocurría a sus espaldas, mientras trabajaban, no era de ningún modo más tranquilo que los "monstruos" que creaban.

Vasconcelos dio un primer golpe: "Apenas finalizada la inauguración del edificio de San Pedro y San Pablo, descubrí sus paredes . . . ensuciadas con panfletos . . . Las medidas que ordené para expulsar a los firmantes . . . no se cumplieron."[10] Reacio a calmar a su superior, el dinámico Lombardo dejó el asunto en manos de los propios estudiantes, con el resultado esperado: "Se formó una Comisión de Honor . . . que absolvió de todas las acusaciones a los doce estudiantes autores del panfleto."[11] El

9 *Pitágoras.*
10 "Carta abierta", en *El Universal,* 17 de agosto de 1923.
11 *El Universal,* 19 de agosto de 1923.

Secretario insistió en un castigo. En lugar de acceder, Lombardo renunció. Al día siguiente, Antonio Caso dimitió en solidaridad, esta vez en serio, mientras que los estudiantes entraban en huelga, exigiendo la renuncia de Vasconcelos. En lugar de ocurrir esto, un nuevo director, el complaciente y apacible don Roberto Medellín, remplazó a Lombardo. Pero los encabezados que informaron acerca de su primer día de trabajo estaban lejos de ser tranquilizadores: "Espectacular refriega en la Escuela Preparatoria. Intento de agresión en contra del Secretario de Educación."

Ridiculizado por los partidarios de Lombardo, el nuevo director llamó por teléfono al Secretario, para que viniera y lo respaldara con el prestigio de su alta investidura. Al ver a Vasconcelos, "los estudiantes empezaron a gritar ¡Abajo Vasconcelos!, ¡Línchenlo!, ¡Abajo el tirano!... El Secretario pidió un escuadrón de bomberos... para que apuntaran sus mangueras en contra de los agitadores. Los bomberos fueron apedreados. Hubo disparos. Un grupo de estudiantes se dedicó a cortar las mangueras. El cuerpo de bomberos sufrió pérdidas por diez mil pesos."[12]

Este reportaje minimiza los hechos. Uno de los disparos le voló la nariz al jefe de los bomberos, y sus hombres retrocedieron a la calle, cargando a su sangrante superior. Abandonado por sus timoratos ayudantes, el Secretario se encontró solo, sitiado en una oficina del segundo piso, y a duras penas escapó al linchamiento.

El nuevo rector de la Universidad, Ezequiel A. Chávez, quien remplazaba a Caso, era un hombre anciano, reliquia fiel de muchos regímenes incompatibles; había sido Subsecretario de Instrucción en el gobierno de Porfirio Díaz. En un intento de justificar su gestión, Vasconcelos le escribió, el 20 de septiembre de 1923, sobre "las mejoras hechas en la Escuela Preparatoria en los últimos dos años: una instalación de baños con agua corriente fría y caliente, una piscina para nadar y bañarse, otra piscina

[12] *El Heraldo,* 30 de agosto de 1923.

para mujeres; además, decoraciones, reparaciones, donaciones de aparatos científicos, publicación de libros de texto, diversas mejoras".[13]

Aun cuando los polémicos murales fueron mencionados de paso como "decoraciones", Vasconcelos no se atrevió a acentuar esa dudosa dádiva. Debió, más bien, deslizarse sobre las discutidas decoraciones, puesto que escandalizaban al ya viejo y conservador Chávez, quien poco después daría el apoyo moral para su destrucción parcial. Un testigo informó en julio de 1924: "Su Excelencia, el rector de la Universidad, señor Chávez, declaró en cierta ocasión y frente a un numeroso grupo de estudiantes:'Esas pinturas no son bellas'."[14]

El escritor Charles Michel, chaperón de una exposición ambulante de pintura belga, pintor él mismo, nos dejó el único relato favorable de la época, acerca del predicamento de los pintores cuando proseguían con sus tareas en estos claustros de la enseñanza. Fechado en enero de 1923, surgió, en un momento difícil, como un oportuno impulso a la política artística de Vasconcelos:

> UNA REVOLUCIÓN PICTÓRICA EN MÉXICO
> EL GRUPO DE DIEGO RIVERA
>
> Su equipo está constituido por Revueltas, Alva, Leal, Cahero, Charlot, Siqueiros, etcétera, y tienen como campo de batalla todos los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, del piso al techo.
>
> No lo tomen a la ligera. Verán que ésta es una verdadera revolución con gran estilo. México tiene por Secretario de Educación Pública a un hombre enérgico, profundamente enamorado de su patria... quien conoce muy bien las fuerzas latentes en su país. Diego Rivera y su grupo se encontraban por casualidad en México. Vasconcelos tuvo el olfato suficiente para reconocer en ellos a los paladines de un nuevo arte...
>
> Con gran fervor, ellos se comprometieron a entregarle su lealtad y valor, y Vasconcelos confió en estas seguridades. Los pintores nece-

[13] En *Boletín de la Secretaría,* núm. 2, 1923.
[14] "Manifiesto Comunista", en *El Demócrata,* 21 de julio de 1924.

sitaban espacio, superficies que cubrir. El Secretario escogió una escuela, un antiguo palacio estilo colonial, enorme y bellísimo, y les dejó trabajar los muros... Con muy poco dinero, sólo cuanto el Secretario podía ahorrar para mantenerlos durante algunos meses, los pintores emprendieron la labor. Lentamente, los enormes frescos empezaron a tomar forma, ante el asombro de los estudiantes, de sus padres, buenos burgueses, y de sus maestros escandalizados...

Entre el grupo reaccionario, se hizo un juramento para detener a Diego. En un principio, le prometieron una buena paliza, y luego se inclinaron por el linchamiento. Al día siguiente, Rivera y sus discípulos subieron a sus andamios ostentosamente provistos de grandes pistolas. Hoy, los he visto trabajar. ¡Admirable!

Después de seis meses mezclando colores, derritiendo resinas y pintando hasta el agotamiento, han llegado al último centavo de su magra pensión. Incapaz de pagarle al casero, Diego Rivera está dispuesto a mudarse al campo de batalla, a los pies de su andamio. Aún así, permanece su sonrisa de triunfo, de cierto modo desdeñosa. "Estamos plenamente concientes —dice— de que, una vez terminados nuestros frescos, puede que no resistan más de tres meses a la ira de nuestros enemigos. Después de eso, los volveremos a pintar."

Señalando el yeso insípido de los paneles vacíos, uno de los jóvenes pintores pronuncia con vehemencia una palabra, cuya glotona admiración es imposible expresar en inglés: "¡Preciosos! ¡Preciosos!" Y todos parpadean y ven en espíritu el prodigioso reflejo de su hermoso sueño. Además de los magníficos frescos y encaústicas que florecen gradualmente con el trabajo duro y paciente que estas técnicas ingratas exigen, su entusiasmo incita su imaginación con fantasmagorías de un grandioso movimiento de arte contemporáneo.

"¡Pero vida, vida! ¡Dinero para ejecutar todo esto! Nosotros somos simples trabajadores de la gran labor humana —contesta Diego—. Trabajo, comida, bebida y colores, son todas nuestras necesidades. Han sido satisfechas hasta ahora y lo seguirán siendo."

Echando para atrás su rostro sonriente y contemplando al cambiante cielo mexicano, añade suavemente: "Y si éstas se nos niegan, las tomaremos."[15]

Salvador Novo anotó la reacción del hombre de la calle: "¡Qué increíble —exclama el pueblo— que un hombre de tal valor como Vasconcelos... permita y apruebe el hecho de que

[15] En *Boletín de la Secretaría,* núm. 1, 1923.

el Real Colegio de San Ildefonso sea sometido a tales indignidades premeditadas."[16]

D. H. Lawrence, al relatar en *La serpiente emplumada* su visita a la escuela en 1923, muestra que la reacción de un "superhombre" visitante concordaba sustancialmente con la del hombre de la calle:

> • La Universidad [nombre que le daba Lawrence a la Preparatoria] era un edificio español limpio y nítido, que se entregó a los jóvenes artistas para su decoración. Desde que hay revoluciones, en ningún lugar la autoridad y la tradición fueron trastornadas tan completamente como en los campos de la ciencia y el arte mexicanos. La ciencia y el arte son la diversión de los jóvenes. ¡Adelante, muchachos!
>
> Los muchachos fueron adelante.

16 "Diego Rivera y sus discípulos", en *El Universal Ilustrado,* 3 de julio de 1924.

10. RIVERA. CARRERA PREMURAL

RIVERA pintó su primer mural en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria. El pintor confesó a un reportero, en 1922, que la pintura de este muro había sido un sueño hecho realidad: "Lo vi por primera vez hace doce años, imaginé toda la decoración como si ya estuviera allí. ¡Piénselo! ¡Cómo progresan el hombre y los acontecimientos de significación mundial, tantas cosas!"[1]

"Doce años" antes de la entrevista, quiere decir que Rivera tuvo la visión en 1910, al regresar de su primera estancia en Europa. La recién organizada Universidad Nacional fue inaugurada en esta época, pues la ceremonia oficial se llevó a cabo el 22 de septiembre de 1910, en el mismo anfiteatro de la Preparatoria. Un órgano tubular de dos mil quinientos cincuenta dólares, empotrado en un elaborado marco esculpido, fue sacado del salón "El Generalito", y colocado en un nicho especialmente diseñado en el centro de la pared del fondo. Las ricas molduras de cemento, los tapetes turcos y las plantas en macetas, convirtieron la plataforma del orador en un cuadro tan espléndido como el Peacock Alley del —todavía nuevo— viejo hotel Waldorf, como lo podían atestiguar los mexicanos que conocían Nueva York.

Una fotografía periodística de la inauguración, muestra una ordenada muchedumbre de celebridades acomodada en los asientos del anfiteatro: damas de pavoneado pecho, sofocadas bajo tocados de tafeta y flores artificiales; hombres adornados con patillas marciales y gafas gruesas, que añadían el toque

[1] Citado por Del Sena, "Diego Rivera."

intelectual al militar; gafas que eran el distintivo de los *Científicos,* los consejeros intelectuales que forjaban la política económica del general Díaz.

"Cómo progresan el hombre y los acontecimientos de significación mundial", reflexionaba Rivera, cuando tomó nota de las personas respetables que se sentaban allí, impasibles, unidas a un orden aparentemente inquebrantable: sus creencias políticas respaldadas por la policía y, si fuese necesario, por soplones. Después de treinta años de vivir en ese mundo, pensaban que era eterno. Si ellos también hubieran visto la imagen que el pintor dijo haber percibido en la parduzca superficie de cemento de la pared posterior, la habrían aborrecido, y con razón, puesto que esa brusca aparición en la pared no podría significar otra cosa que la Revolución que habría de desgarrar, en pocos meses, su esplendor y su lujo.

Si hubiera sido lo bastante precisa como para mostrar el estilo neocubista del mural, la visión también hubiera asustado a Rivera, ya que implicaba un futuro cambio de opinión, y eso hubiera causado un desdoblamiento de personalidad. En 1910, el pintor era un maestro académico novato, un dócil colector que traía de Europa el botín artístico que su anciano protector don Teodoro Dehesa, gobernador derechista del estado de Veracruz, le había pagado por aprender.

En noviembre, se inauguró en la Academia de San Carlos una exposición de la producción europea de Rivera, con temas de España, Bélgica y Francia. El momento era poco propicio. Las noticias artísticas iban a remolque de las graves noticias políticas que proclamaban el nacimiento de la Revolución. Según *El Imparcial* del 18 de noviembre: "La exposición está programada para inaugurarse el próximo domingo 20. Diego Rivera envía invitaciones, especialmente impresas, a amigos, al secretario Justo Sierra, así como a sus antiguos maestros." Más noticias: la policía disuelve un intento de mítin antirreeleccionista. Del otro lado de la frontera, sesenta agentes secretos mexicanos espían los movimientos de Francisco Madero, de quien

se espera que encabece una revuelta, también prevista para ese mismo día 20.

El 19 de noviembre, Rivera supuestamente cuelga sus cuadros. Madero insiste en que cruzará la frontera al día siguiente. Sin embargo, "hay una seguridad absoluta de que será derrotado en el momento en que pise suelo mexicano". En Puebla, anticipándose veinticuatro horas al levantamiento esperado, Aquiles Serdán mata a quemarropa a Cabrera, el jefe de la policía, y defiende solo su casa, en contra de la policía y de las tropas federales. El 20 de noviembre, se rumora que Madero ha pisado suelo nacional. Aquiles, por fin, es arrinconado y muerto, y su cadáver expuesto como advertencia pública. Exhibición privada de la exposición de Rivera ese mismo día; inauguración pública al siguiente.

Se invitó al Presidente de la República, al secretario de Instrucción y Bellas Artes y al director de la Academia. El general Díaz, quien tenía cosas más importantes que hacer que atender el arte, encargó a la primera dama, doña Carmen Romero Rubio de Díaz, que agraciara la inauguración, en deferencia a su leal compañero Dehesa. La recatada y pía mujer dejó sus quehaceres —entre ellos, el de frotar las manos y el rostro de su augusto esposo con una crema blanqueadora para atemperar el bronce verdoso de su piel mixteca—, el tiempo suficiente para fungir como protectora de las artes. Indudablemente, le encantaron los sentimientos tan hábilmente expresados por el pincel ágil de Rivera. Miró con atención el nebuloso interior de *La Catedral de Ávila,* donde los diagonales rayos del sol, filtrándose a través del vitral, caían sobre el altar consagrado a Santa Teresa. Saboreó el contraste implícito en *Piedras antiguas y flores nuevas;* en palabras del propio artista: "Una antigua iglesia oscurecida por el tiempo, un escenario antiguo para una graciosa adelfa." [2]

El consenso general eligió como el mejor lienzo de la exposición un cuadro que ya había calificado para el Salón de

2 Citado por Bertram D. Wolfe, *Diego Rivera,* Nueva York, Knopf, 1939, p. 46.

París de 1909: *La casa en el puente,* un rincón otoñal de Bruges-la-Muerta, donde la quietud del puente arcado y del canal se acentúa por la caída de una gota solitaria, que traza círculos concéntricos sobre la superficie resplandeciente del canal belga.

El artista de veinticuatro años, presentó *La Catedral de Ávila* y *Piedras antiguas y flores nuevas* como un regalo a su viejo patrocinador Dehesa. El gobierno compró siete cuadros, aunque no al precio originalmente estipulado. El documento final de venta, que el propio Rivera escribió y subrayó, todavía se encuentra en los archivos de la Secretaría de Educación.[3]

Precios reducidos a la mitad de los marcados en el catálogo, *por decreto de esta Secretaría.*

La casa en el puente	$ 1,000.00
El barco encallado	500.00
Una joven campesina (Bretaña)	350.00
El valle de ambladuras	250.00
Notre-Dame de París en la niebla	425.00
La hora tranquila	275.00
La anciana de Chateaulin	150.00
Total	$ 2,950.00

Hubo, además, ventas a particulares.

El Imparcial del 2 de diciembre, informa que el general Porfirio Díaz empieza su nuevo periodo presidencial. El 3 de diciembre, Rivera "regresará a Europa ... cargando un tesoro en bosquejos sobre temas mexicanos, que planea terminar en su estudio español". El 2 de enero de 1911, mientras las tropas federales buscan en vano al evasivo Madero, autonombrado Presidente Provisional de la República, el artista, una vez cerrada su exposición, embarca hacia Europa.

La exposición fue un éxito, tanto financiero como social, en los círculos más conservadores. Reconciliar los consabidos hechos con la suposición de uno de sus biógrafos, de que por esa fecha

3 Archivos de la antigua Secretaría de Instrucción y Bellas Artes, legajo 21, expediente 1477, núm. 102.

Rivera, en el fondo, era un partidario de Marx y Picasso, es suponer, gratuitamente, que el joven era capaz de duplicidad en el arte y en la política.

Se frustró la decisión de Rivera de desarrollar en España los bocetos que había hecho en México. En su lugar, una cataclísmica conversión al arte moderno llevó al artista por laboriosas etapas sucesivas imitando, uno tras otro, a Zuloaga, Signac y Cézanne; hasta que en 1913 apareció totalmente como cubista parisiense.

En las pláticas entre pintores aferrados en definir los límites del nuevo clasicismo, Rivera jugó un papel sustancial en la formación del cubismo científico. Una participante del círculo más cercano, Angelina Beloff, recuerda las discusiones:

> Eran más bien escolásticas. Si se debía pegar papel de empapelar en los lienzos o pintarlos en facsímile. Cómo representar objetos cilíndricos en elevación, en plano, en corte; si el corte debía permanecer fiel al diámetro del modelo, o en una escala al azar, como mero símbolo. Diego señalaba un punto de vista más amplio, al preocuparse principalmente por la composición del cuadro (lámina 19).

Aún más esotéricos que la representación de objetos tridimensionales en un lienzo bidimensional, eran los experimentos relacionados con la representación de una cuarta dimensión. A pesar de la creencia popular, el término no tenía implicaciones espiritualistas para los pintores, sino que se refería al factor adicional de tiempo y movimiento en nuestro ya reconocido mundo tridimensional. Aún más que la sección de oro, ésta era la verdadera piedra filosofal. En lo más profundo de la búsqueda metafísica, Gino Severini habló, en 1917, sobre esta búsqueda dentro de la búsqueda, en *Le Mercure de France:*

> Como observó atinadamente el pintor Rivera, siguiendo a Poincaré: "Un ser viviente, en un mundo con refracciones variadas y no homogéneas, debería ser capaz de concebir una cuarta dimensión." Este medio con distintas refracciones, se logra representar en la pintura si una multiplicidad de pirámides remplaza el cono único de la perspectiva italiana. Tal es el caso de algunos experimentos personales

hechos por Rivera, quien ve en la hipótesis de Poincaré una confirmación de algunas intuiciones de Rembrandt, El Greco y Cézanne.[4]

Ramón Gómez de la Serna describe a Rivera en esa época: "Allí en París, todos le temían. Una vez lo vi pelear seriamente con Modigliani, quien estaba ebrio; pelear sacudido por la risa, pero con el semblante lleno de una terrible amargura ... Diego, por ese entonces, vivía entre pintura y botellas de agua de Vichy, con las que alimentaba su hígado voraz... Una vez llegada la noche, proseguía con sus invenciones a la luz de la vela." [5]

En el taller cubista de Rivera había cortinas negras. No se veían las retortas y alambiques que fueron el fondo indispensable para los experimentos de sus colegas medievales; pero un accesorio, no menos misterioso, los remplazaba. Lo describió André Salmon, el crítico francés: "Había construido una herramienta curiosa, una especie de plano articulado, como esos hechos de papel que los grabadores utilizan para hacer sus trazos. Era modesto su vocabulario científico en francés. Llamaba a este aparato *la Chose (la Cosa)*... Rivera, incluso, afirmaba haber encontrado el verdadero secreto de la cuarta dimensión." [6]

En mayo de 1914, un viajero mexicano entrevistó a Rivera, a quien encontró recluido en:

> Una remota colina de Montparnasse, entre una humanidad policromática ... americanos rasurados, rusos que manejan indiscriminadamente bombas y pinceles, solteronas inglesas de una tenacidad lamentable, retoños mezclados de todas las razas de las Américas ... Amable, paciente, alto, invicto, [el artista] sonríe sin lamentarse del éxito que pudiera haber detenido su aventurada metamorfosis ... juzga su obra presente como transitoria, al confrontarla con una meta remota.

Tal vez el visitante mexicano tocó el tema de su común tierra natal. (Desde la partida del pintor, Madero había probado el triunfo, para ser luego asesinado; Victoriano Huerta gober-

4 "La peinture d'avant garde."
5 "Riverismo", en *Sur*, Buenos Aires, 1931, núm. 1.
6 Citado por Wolfe, *op. cit.*, p. 116.

naba con mano de hierro; soldados estadunidenses acampaban en Veracruz.) El entrevistador notó que Rivera mostraba "un misticismo ajeno a la lucha presente", y parpadeó con la luz del día al salir del enclaustrado estudio:

> El bizantinismo de los artistas es incompatible con el barbarismo de las luchas civiles, con el formidable primitivismo de las agresiones armadas. Como monjes de tendencias medievales o joyeros en celdas escondidas, protegen una llama endeble —cultura, idealismo, nobleza— de las pezuñas imperiosas de los centauros.[7]

Tres meses después de la plática de Rivera con su compatriota, los centauros se precipitaron por el Este y el Oeste de Europa, destrozaron la Francia que dio asilo al pintor y lo mandaron pronto a la neutral España.

Cuando Rivera fue presentado a Renoir, el noble manco le preguntó amigablemente, quién era su maestro. Rivera le contestó que era Picasso. Renoir asintió: *"Ah! mon petit, Picasso —des machines, des machines!"** Las máquinas que Renoir veía en Picasso tienen un doble significado en Francia: es claro que implican la calidad mecánica de las definiciones agudas, los dientes de rueda y los pistones del cubismo analítico, pero, en el lenguaje de los talleres franceses, una *machine* es también el cuadro construido a sangre fría, en contraste con uno nacido de la pasión. En la época de Renoir, se esperaba de un artista académico que perfeccionara una *machine* por año, al mismo tiempo que echaba una mirada codiciosa a las medallas por distribuir en la próxima exposición. El Museo de Luxemburgo estaba cubierto de artefactos pintados, embellecidos con asuntos históricos o morales: *A cada cual su quimera,* de Henri Martin, o *Incitadas por la cortesana Thais, las tropas de Alejandro Magno queman Persépolis,* de Rochegrosse. Tales lonas gigantescas fueron las tristes herederas, pero herederas al fin, de un linaje heroico. *Las victorias de Luis XIV,* de Lebrun; *La coro-*

[7] Francisco García Calderón, "La obra del pintor mexicano Diego María Rivera", en *El Mundo Ilustrado,* 17 de mayo de 1914.

* ¡Ah! muchachito, Picasso —¡las máquinas, las máquinas!

nación de Napoleón, de David; *El martirio de San Sinforiano,* de Ingres, también eran *machines,* a la vez que hitos del gran estilo. Los cubistas llegaron a envidiar estas vastas composiciones, que los impresionistas habían condenado por su artificialidad. Picasso lamentaba la ausencia de un David en el arte. André Salmon se refirió, en *Peindre,* a la corona imperial de *La coronación* como un sol fijado en el cenit del firmamento artístico.

Tales añoranzas y frases sugieren, por lo menos, un renacimiento potencial de la pintura monumental, también implicado en los elementos geométricos y arquitectónicos que penetraron al cubismo. De hecho, los pintores parisienses habían forjado una herramienta apropiada para logros monumentales, pero no se atrevieron a ir más allá. Todavía fuertemente influidos por la manzana de Cézanne, copiaban manzanas, botellas, pipas y guitarras, y se distanciaron del contenido histórico y moral, necesario para renovar realmente la gran tradición, donde todos los elementos plásticos son reunidos y ordenados, podados y puestos a madurar en torno a un núcleo didáctico.

Algunas obras cubistas se acercaron tanto al gran estilo, que casi llegan a ser fracasos. Alrededor de 1921, Léger pintó *El gran almuerzo,* en el cual cuerdas monumentales —blancas, negras y rojas— vestían a mujeres desnudas sorbiendo té. En esta época, Picasso infló gigantas con ojos de vaca, dignas de una nueva versión del mural de Ingres, *La edad de oro,* si no hubiera sido por el tabú cubista rígidamente impuesto sobre el contenido literario. Sin embargo, tales pinturas clamaban por un ambiente arquitectónico. Aunque el propio cubismo haya fallado al no llevar a una realización total sus promesas murales, sí trazó el camino para el artista mexicano.

Saulo cayó una vez en el camino a Damasco y fue un converso para siempre. El itinerario cosmopolita de Rivera está sembrado de numerosas caídas, apostasías y conversiones correspondientes:

1914-15: Cubismo deductivo.
1915-17: Cubismo de transición.
1917-20: Se acerca a Cézanne y Renoir.
1920-21: Viaje a Italia. Una nueva tendencia: humanizar.[8] (lámina 20)

El último estilo, el último relámpago deslumbrador que desmontó al mexicano en Europa, brilló cuando se vio frente a la pintura italiana *in situ*. El licenciado José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, dirigió, desde el lejano México, el viaje de Rivera, que demostró ser un preludio decisivo para la carrera futura del muralista.

Cuando los historiadores del arte expresan su sorpresa ante la visión de los artistas mexicanos expatriados, quienes, a principios de los años veinte, retornan simultáneamente para vivir en la capital mexicana, olvidan o ignoran las gestiones pacientes con las cuales, desde mucho antes, el futuro Secretario de Educación había tendido sus trampas. En el caso de Rivera, algunas evidencias están resguardadas en los archivos de la Secretaría de Educación:

Departamento de la Universidad y Bellas Artes.
México, 24 de noviembre de 1920.
Al Tesorero de la Nación:

Autorización cablegráfica al ciudadano Cónsul General de México en París, Francia.

Para pagar al ciudadano Diego M. Rivera
la suma de dos mil pesos oro.
Como sigue: en un solo pago.

Por la siguiente razón: "Como remuneración acordada por decreto especial del ciudadano Presidente Constitucional Sustituto de la República, por cumplimiento de una misión que tiene por fin relacionar nuestra Escuela Nacional de Bellas Artes con instituciones similares en aquel país y con sus mejores artistas."

[8] Siqueiros, "Diego María Rivera, pintor de América", en *El Universal Ilustrado*, 16 de junio de 1921.

Esta "misión" no era sino una máscara legal para fines todavía más trascendentes, pero difíciles de justificar ante los contribuyentes. La aceptación de la suma llevó a un Rivera parpadeante, desde la intimidad de su estudio cubista, hacia un mundo artístico más amplio, el de la Italia medieval y renacentista.

Venecia, 13 de enero de 1921.

Señor don José Vasconcelos
Rector de la Universidad Nacional
México.

Muy estimado amigo y señor:

Su amable carta del 7 de diciembre me alcanzó aquí, ya en camino. Miles de gracias por ésta y también por los mil dólares recibidos. Gracias a esta suma, estoy ahora realizando en Italia aquel viaje que tanto deseaba ... Sería superfluo afirmar la importancia crucial que tiene para todo lo que se refiere a mi oficio, pero incluso yo no me había dado cuenta en qué medida y qué tan enfáticamente lo era.

Aquí uno siente, ve, toca y comprende cómo los diversos materiales manipulados por las distintas artes se unen colaborando, penetrando y exaltando una a la otra; hasta que hacen del conjunto —construcción, ciudad— una suma total que es función y expresión de la propia vida, algo nacido de la tierra, orgánicamente unido a la vida —la vida viviente de hoy, del pasado y del futuro—, algo que se eleva por encima de todos los factores que dependen del tiempo.

Estoy agradecido por lo que usted dice respecto a mi obra y espero —yo también lo espero— lograr algo ... que justifique la activa y efectiva buena voluntad, gracias a la cual yo, como pintor, estoy ahora tomando el rumbo más importante de mi vida ...

Lo poco que hice, siempre fue con la intención de compartirlo con todos, aun cuando lo realizara entre las cuatro paredes de mi estudio, y lejos. Como quizás usted se dé cuenta, afortunadamente tampoco estos tiempos estuvieron exentos de pruebas para mí.

Durante todos estos años, concentré todos mis propósitos, hasta el límite de mis fuerzas, en juntar toda la información que pude, de

manera que, una vez de vuelta con usted y nuestro pueblo, intentaré hacerla funcionar ...

Pronto, cuando llegue el tiempo para la acción, veremos lo que se puede hacer ... Por más pequeña que sea la contribución que pueda aportar, le juro que, no por eso, será la menos ardiente...

Diego Rivera.

De las centenas de dibujos que Rivera hizo en Italia, los más conmovedores son los apresurados bocetos en una especie de taquigrafía lineal, garabateados ansiosamente frente a un panel del *quatrocento,* el fresco de una tumba etrusca, un techo del Palladio y un ábside romano. Notas marginales, en un francés inseguro, revelan el ánimo exaltado.

Una mezcla de calor y frío, planeación y emoción dan el tono del momento. En un dibujo, o más bien un diagrama, Rivera demarca un *hortus conclusum* [jardín cerrado] del siglo xv, contenido en un hexágono con lados geométricamente regidos por mitades y secciones áureas (láminas 21a, 21b). Algo semejante a un poema en prosa garabateado al margen, interpreta el significado del rígido diagrama:

• Una excelente composición en la superficie pájaros del tamaño de ángeles ángeles del tamaño de pájaros vivos. Santa Catarina supuestamente alimenta un pájaro mientras recibe de un ángel la palma del martirio cabezas de ángeles tan grandes como son las rosas en el místico rosal de Stefano de Verona —la virgen y el niño todo es oro que sale del paraíso por todos lados destruida la idea de escala óptica y todo está dentro del orden espiritual. Es verdadero y suave en extremo.[9]

Rivera estaba demasiado familiarizado con el mercado del arte de París, donde los cuadros de caballete ("la mercancía", como el parisiense Degas los llamaba cínicamente) se compran

[9] Las notas originales están escritas en un francés que a veces cae en giros castellanos, con una puntuación incierta. La traducción intenta preservar el sabor del original.

al mayoreo por metros cuadrados, y se venden por centímetros cuadrados. El intermediario Léonce Rosenberg, había jugado el papel de villano en "*L'affaire* Rivera" de 1917: "Una gran parte de su obra está en manos de un *marchand** judío que la esconde maliciosamente." [10]

En contraste, el viajero Rivera seguía extasiado con el alcance y dignidad de un arte ligado a la Iglesia o al Estado, transfigurado por suntuosos marcos arquitectónicos. En Ravena, copió un dios fluvial romano que atestigua el bautismo de Cristo, retratos en mosaicos gemelos de Justiniano y Teodora y los procesionales de San Apolinar-Nuevo. La reducción a escala, de la arquitectura al mural y al espectador, la anotó en un boceto taquigráfico, donde un severo santo bizantino, enmarcado entre dos columnas y un arco, se inclina sobre fieles arrodillados.

En Italia, Rivera descubrió el insoluble dilema que persigue al muralista: respetar el plano del muro o perjudicar ópticamente su función arquitectónica. Redujo un Mantegna a su perspectiva estructural y observó una "construcción donde la división de la superficie misma sigue direcciones relacionadas con la profundidad, creando así un equilibrio en la superficie . . . el resaltado de la pintura no la perjudica".

Algunos de estos apuntes sobre el terreno, son recetas de trabajo que serían útiles cuando llegara la oportunidad. Escribió respecto al friso de frutos y hojas, recuperado intacto de la parte posterior de un Tintoretto enmarcado: "No hay ningún barniz. ¿Quizá la capa de barniz se añadió después de montado el lienzo? ¿Quizá se trabajó levemente con glaceados, sobre barniz fresco para armonizar después? Azul gris, idéntico al del *Père* Cézanne." Sobre el detallado boceto del andamio de un pintor: "Un andamio para trabajar en techos, muy sencillo de mover, deslizándolo sobre tablas engrasadas con manteca, colocadas bajo las patas delanteras elevadas por medio de tornillos nivela-

* Comerciante de arte.

10 Siqueiros, "Diego María Rivera."

dores de madera . . . los fierros están barnizados para evitar la corrosión" (lámina 22).

Rivera retornó a Francia a principios de 1921, pero Italia le había echado a perder su París. Soñaba ahora con patrocinadores de arte más grandiosos que los intermediarios de la calle de La Boétie y se acordaba, como lo había deseado Vasconcelos, que su México era el único lugar en el mundo donde las obras murales se hacían a escala italiana.

A mediados de 1921, David Alfaro Siqueiros, de 23 años, envió desde París las buenas noticias: "Rivera está ansioso por emprender dentro de pocos días su viaje a México, un viaje que adquirirá la importancia de un esclarecimiento fundamental en nuestro obtuso medio artístico." [11] Además de sus bocetos italianos, el pintor empacó el reciente texto de Baudouin sobre el fresco. Un lento barco lo dejó en Veracruz antes del 19 de julio de 1921, fecha de su primera entrevista en tierra mexicana. Una acuarela, *La frutera,* es el primer documento plástico de su llegada. Su énfasis en el ambiente tropical muestra cuán poco familiar le resultaba al artista la visión de su tierra después de diez años de exilio. Se dice, con alguna verdad, que México fue conquistado por los indígenas y liberado por los españoles. Puede ser que, en el caso de Rivera, un fermento de extranjerismo haya sido suficiente para hacer fructificar la semilla mexicana. Declaró en esa primera entrevista: "Lo que me impulsó a volver fue algo más que la nostalgia que se adueñó de mí en París, en Madrid, en Roma, en todos los países de mi peregrinación . . . Estoy acariciando ciertos proyectos que, si se realizan, darán, sin duda, un sentido nuevo y mayor a mi obra." [12]

Vasconcelos vaciló en respaldar los "ciertos proyectos" de Rivera. "Al llegar, me solicitó un empleo. Tenía yo prejuicios, porque él pintaba cubismo y en mi opinión esto era incompatible con obras para el Estado; su cabeza estaba llena de

[11] *Ibid.*
[12] Citado por Barrios, "Diego Rivera, pintor."

Picasso." [13] Como prueba, dejó que Rivera ilustrara el número de octubre de su revista preferida, *El Maestro*. Las viñetas, sin duda, eran cubistas (ilustración VII).

Desconocida para él mismo, al retornar de París, Rivera realizó una misión histórica que siguió el patrón usual de la historia del arte mexicano. Una carencia de sincronización estilística con el país o continente natal, siempre azota los poblados distantes. En la antigüedad, Chipre aún creaba figuras arcaicas

VII Rivera, viñeta para la revista *El Maestro*, octubre de 1921.

mucho después de que la madre Grecia hubiera descartado las suyas. En México, Rebull, ingrista tardío, instruyó a sus alumnos, en 1900, en términos del Amaury Duval de 1860. Ramos Martínez imprimió triunfalmente en los jóvenes de 1913, el credo impresionista de los años ochenta del siglo pasado. Rivera actuó como un mensajero del credo cubista, una década después de su florecimiento parisiense.

Un público ansioso recibió el nuevo evangelio: "Y los jóvenes de más empuje me interpelaron en grupo, con simpática actitud de rebeldía, sobre qué cosa eran esas tendencias de las que, según ellos, yo traía la representación." [14] Su respuesta fue una conferencia, dictada el 20 de octubre en la biblioteca de la

13 Vasconcelos, en un manuscrito especialmente redactado para este libro.
14 "De pintura."

Academia. Expresó "vastas ideas sobre la nueva orientación artística europea" ... El notable pintor cerró su admirable conferencia con las siguientes palabras: "El pintor que no simpatiza con las más recientes corrientes de pensamiento, no merece el nombre de artista, difícilmente el de hombre."[15] Una fotografía muestra al conferenciante de un modo muy digno: traje negro, corbata negra, serio como un juez o, como Cézanne dijo de Manet, "vestido como un notario". Todavía no había nacido el típico Rivera de futuras caricaturas, con la camisa abierta, pantalones bombachos y una pistola en la cintura.

Para saber qué hacían los nuevos pintores, Rivera visitó la escuela al aire libre de Coyoacán. Debió haber sido un melancólico anacronismo para el pintor poscubista, encontrar el impresionismo en pleno auge en 1921, independientemente de la excelencia de los talentos individuales. Sin embargo, ¿quién era él para arrojar la primera piedra? Menos de una década antes, en su periodo puntillista, acostumbraba pintar con veintiocho pinceles, uno para cada uno de los cuatro valores de los siete colores que utilizaba. Pero ahora se había corregido y purgado de este exceso de arcoiris con la melaza café del cubismo. El deleite sensual en el pigmento tan esperanzadamente utilizado por los jóvenes, estaba muy alejado de la tensión mental, dolorosa y árida, que era su privativa condición actual. El pintor cubista, receloso de los trinos de la naturaleza, redujo la fiera a escala, como dijo Cocteau:

...et dans ce beau désordre
*rétablit l'ordre humain.**

Rivera empezó una autoasignada tarea como crítico, censurando a los tardíos pioneros del impresionismo: "Don Francisco de Goya y Lucientes acostumbraba decir: '¡El campo es excelente para excursiones!' Pintores, mediten sobre esta frase."

[15] *Excélsior,* 21 de octubre de 1921.

* ...y en el bello desorden
restableció el humano orden.

Igualmente desconcertante para los jóvenes impresionistas, que se habían esforzado tanto por ver las sombras azules, era su elogio de una visión infantil inexperta en oposición a la del artista profesional: "Viendo el trabajo de los niños . . . maravillas de frescura, armonía pura de colores y forma aguda, lo lleva a uno a repetir a los hombres que pintan: '¡Sé niño de nuevo!' " [16]

En la exposición de la Academia, en 1921, Rivera escogió para elogiar, sacándolos de un oscuro rincón donde estaban colgados con avergonzada risa, unos bastones con puños tallados por "el trabajador cuyo nombre no pude aprender. Amor, sentimiento, una sólida comprensión del material, ningún preciosismo ni gran estilo, no lisiado por la Academia".[17] Veinticinco años más tarde, ya muy viejo y casi ciego, este trabajador, Manuel Martínez Pintao, era un gran hallazgo en espera de un museo, intermediario o coleccionista.

Aunque los mexicanos humildemente dieron por hecho que su medio, todavía colonial, ofrecía muy poco al artista que retornaba, Rivera encontró en México lo que no había podido encontrara en Europa: un arte sin un mercado de arte. La República, modernizada por la Revolución, se había lanzado a un programa de construcción y pintura por el cual suspiraba el peregrino, al pasear por Italia. Pero mientras los patronos venecianos habían sido aristócratas con una apropiada cuota de prejuicios, exclusividad y frialdad que se reflejaba en los esquemas decorativos que patrocinaban, el Estado mexicano buscaba generar un arte para el pueblo. Todos estaban de acuerdo. Hablando por los jóvenes pintores, Carmen Foncerrada señaló: "Las obras de arte deben permanecer en contacto con la vida diaria del pueblo." Y el día en que Vasconcelos protestó como Secretario, los periodistas especularon sobre el significado de su aforismo: "Si el genio tiene un ánimo exaltado, es por su capacidad de servir mejor al pueblo."

[16] Rivera, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *Azulejos*, núm. 1, 1921.
[17] *Ibíd.*

Los cautelosos "ciertos proyectos", mencionados en julio por Rivera, maduraron en noviembre, cuando le confió a su amigo, José D. Frías: "El pintor que no se siente ligado a las aspiraciones de las masas, es un hombre que quizá no pueda producir una obra de valor permanente. No así el hombre que pinta muros, decora casas, palacios, edificios públicos. El arte desconectado de objetivos prácticos, no es arte." [18]

A finales de noviembre, el recién nombrado Secretario de Educación Pública partió a Yucatán, una tierra que parece remota, incluso a los mexicanos, y que reciproca el sentimiento. Siguiendo su hábito a la Médicis, Vasconcelos llevó a Rivera en el viaje, junto con sus acostumbrados artistas cortesanos: Best y Montenegro. Las emociones que había tenido Rivera al desembarcar en Veracruz, se intensificaron al contacto con un pueblo casi mítico, orgulloso de ruinas sólo igualadas por las de Egipto, y cuyas reformas sociales fueron más extremas aún que las de la meseta mexicana. El grupo llegó a Progreso el 26 de noviembre y a la capital, Mérida, al día siguiente: "La estación estaba atiborrada ... sobresalían las numerosas banderas de los comunistas y los socialistas." [19]

El líder radical Felipe Carrillo Puerto, un amable gigante de ojos verdes que se decía descendiente del rey maya Nachi-Cocom, fue el anfitrión en un baile oficial ofrecido al estilo revolucionario: en lugar de damas de la sociedad "española", las parejas de los invitados eran mestizas vestidas con el tradicional huipil blanco, bailando con sus pies morenos calzados con huaraches.

El 1º y el 2 de diciembre, el grupo visitó Chichén-Itzá, la Meca de la antigüedad maya, con su observatorio astronómico, columnatas, pirámides y juego de pelota todavía conservados. Los hombres durmieron en hamacas, envueltos con mosquiteros. A la mañana siguiente, Rivera se paró maravillado dentro de la preciosa cámara interior del Templo de los Tigres, toda-

[18] José D. Frías, "El fabuloso pintor Diego Rivera", en *Revista de Revistas,* 27 de noviembre de 1921.

[19] *El Universal,* 28 de noviembre de 1921.

vía resplandeciente con frescos del siglo XII. Los mejor preservados combinan una compleja composición geométrica con alegres relatos anecdóticos. Para el pintor parisiense, todavía embebido de las pláticas de café sobre "el tema contra la plasticidad", esta Capilla Sixtina de las Américas actuó como un recordatorio indígena del postulado clásico, según el cual ambos ingredientes pueden mezclarse a la perfección.

El día 3, los viajeros participaron en una de esas extrañas ceremonias en las cuales las revoluciones intentan, en vano, remplazar a las tradiciones existentes: "Excursión a la ciudad de Motul, donde el Secretario ofició como padrino en diversos bautizos socialistas." [20] Por supuesto, los oficiantes fueron nuevamente rodeados, como lo habían sido a la llegada, por una muchedumbre vestida de blanco, salpicada por pañuelos y banderas rojas, un dúo de colores que permaneció largo tiempo adormecido en la retina de Diego, antes de cristalizar en sus frescos posteriores.

Borradas sus primeras dudas a partir de este contacto diario con la potente personalidad de Diego, Vasconcelos cedió. "Lo puse a trabajar en un mural para el anfiteatro de la Preparatoria, con un tema universal. Esto fue en diciembre." [21] Faltaban menos de tres semanas para que finalizara el año 1921; se tuvieron que contratar ayudantes y construir andamios. Se puede suponer que Rivera no tocó su primera pared, sino hasta principios de 1922.

20 *El Demócrata,* 4 de diciembre de 1921.
21 Manuscrito inédito.

11. EL PRIMER MURAL DE RIVERA

EN SU PRIMER mural, Rivera emergió cautelosamente del cubismo a la pintura didáctica. Su retorno a México como propagandista de la moda europea, siguió un modelo bastante común en la historia del arte mexicano; pero cuando rompió con el pasado; cuando contribuyó a fundir el cubismo y la pintura mural en gran escala; cuando adoptó técnicas prestadas a su función olvidada; y, especialmente, cuando unió nuevamente medios abstractos a fines didácticos, Rivera fue en verdad un pionero.

Lo que sigue es un resumen de una larga explicación del tema mural, que Rivera redactó para obtener la aprobación de Vasconcelos. El escrito revela un planteamiento intelectual tan cuidadoso como cualquiera otro realizado en épocas más escolásticas:

> ● Bajo la clave del techo arqueado, en un semicírculo azul profundo, está la Luz Primera o Energía Primaria, de la cual emergen tres rayos de luz, materializados por tres manos. La mano vertical apunta al Hombre que surge del Árbol de la Vida, mientras las laterales señalan sus dos principios, HOMBRE y MUJER, dos desnudos sedentes a ras de la tierra, participando en forma y estructura de la esencia y composición de la misma.
>
> El HOMBRE está en coloquio con algunas figuras femeninas, emanadas de su espíritu: el CONOCIMIENTO, enunciándose a sí mismo para beneficio del hombre; la FÁBULA, con sutiles rasgos, morenos y macerados, que añaden su brillo necesario a la explicación de la primera; arriba está la POESÍA ERÓTICA, con ojos verde agua, piel rojiza, cabellos dorados; a su izquierda se encuentra sentada la TRADICIÓN, con falda carmesí, rebozo de tierra roja, las manos descansando sobre su regazo.
>
> Más arriba están cuatro figuras: la PRUDENCIA platica con la JUSTICIA; la FORTALEZA, los ojos claros mirando a lo lejos, las manos

cogiendo el borde de un escudo, detienen un puñal; la CONTINENCIA oculta su rostro y sus manos bajo un suave velo violeta.

Más arriba aún, la cabeza y la mirada inclinadas hacia las figuras etéreas, la CIENCIA, con un gesto persuasivo y posesivo, une a las tres jerarquías, a la derecha del símbolo central.

A la izquierda, la MUJER se acuclilla a ras de tierra, desnuda, su rostro elevado hacia el luminoso símbolo de arriba (lámina 23). A su derecha, la DANZA eleva sus brazos en un lento movimiento circular imitado por la ondulación de su cabellera dorada.

Con negros cabellos rizados como zarcillos de viña y con un rostro como de fauno, la MÚSICA toca una doble flauta de oro. Sentada cerca, el CANTO tiene en sus manos y sobre el regazo, las tres manzanas de las Hespérides.

Coronando al grupo, la COMEDIA sonríe.

Todavía más arriba, de izquierda a derecha, las tres Virtudes Teológicas: la CARIDAD, vestida sólo con sus propios cabellos rojizos, como si fuera un traje de penitencia. Su mano izquierda ofrece el pecho para amamantar. La ESPERANZA eleva el rostro hacia la Unidad central. A su lado está la FE, con las manos juntas en actitud de oración, los ojos cerrados.

La SABIDURÍA une el grupo al punto central, con sus manos en un gesto que significa Macrocosmos, Infinitud.[1]

Esta compleja concepción contrastaba valerosamente con el ejemplo de la Escuela de París, cuyo objetivo, en esa época, era alcanzar un arte tan puro, que estuviera completamente despojado de contenido didáctico. Como apologista de los cubistas, Jean Cocteau escribió en 1923: "El drama ya no consiste en pintar un tigre que devora a un caballo, sino en establecer entre un vaso y la moldura de una silla ciertas relaciones plásticas que, sin la mediación de una anécdota, generen emoción." [2]

De acuerdo con los modelos de la época, este pasaje exalta la naturaleza muerta como el género supremo. Los artistas le rendían homenaje: Léger y Picasso, suficientemente deseosos de pintar cuerpos gigantescos, eran reacios a soplar un aliento de vida en sus narices. En esa época, sólo Rivera se sintió lo

1 "Las pinturas", en *Boletín de la Secretaría,* núm. 1, 1923.
2 *Picasso,* París, Stock, 1923, p. 15.

suficientemente valeroso como para disentir de la doctrina establecida y concebir su primer mural de acuerdo a lo que el siglo XVII llamó género noble. En realidad, no fue sino hasta la década siguiente cuando la Escuela de París produjo una obra didáctica lo bastante completa como para competir con el desafío mexicano de 1922: la *Vie biologique* de Amédée Ozenfant, fechada en 1931-36.

Con la preparación de las experiencias de su viaje a Italia para reconocer los verdaderos postulados murales, Rivera podía sentirse muy satisfecho con el Anfiteatro, que presentaba una gama tan variada de problemas como cualquier iglesia o palacio que había visto en Europa. El muro que trató, de más de veinticinco metros cuadrados, estaba arqueado para acoplarse a un techo abovedado, y contenía un nicho, en forma de medio-domo, previsto para recibir un órgano.

Múltiples puntos de vista señalan a los murales como orgánicamente distintos a los lienzos de caballete. En 1925, Rivera resumió el problema óptico: "El promedio de la disminución de la perspectiva, dadas las distancias entre el muro del fondo de la escena y las primeras y últimas filas de asientos reservados para los espectadores —puntos de vista obligados y fijos—, impuso la talla de los personajes y la simplicidad de su estilo." [3]

En este caso, el postulado arquitectónico no sólo dictó la escala y la composición, sino también el tema. La relación entre la pared y el nicho central, recuerda la que existe entre el arco triunfal y el ábside en medio domo de las primeras basílicas italianas. ¡Cómo admiraba Rivera la áurea gloria de sus mosaicos, sus Virtudes personificadas, santos esbeltos, bueyes alados y querubines que son ruedas de alas en movimiento, todos en reverencia rígida hacia un gigantesco Cristo Pantocrator!

La sugestión era tan fuerte, que el artista siguió su ejemplo. Para el nicho del domo, planeó un Cristo levemente disfrazado y, para el muro, una ortodoxa procesión de Virtudes, cardinales y teológicas, dones del Espíritu Santo y símbolos zoomórficos

[3] Nota sobre el anfiteatro, en *El Arquitecto*, septiembre de 1925.

de los evangelistas, cortejando a Dios en su Unidad y Trinidad. Completan la relación un tono geométrico global, casi bizantino de tan cubista, un fondo dorado para el nicho y halos dorados para las Virtudes. ¡Los marxistas sobrios, bien hubieran arqueado la ceja, perplejos!

Un buen informe contemporáneo de *La Creación* en sus etapas iniciales, lo constituye una entrevista de Juan del Sena, publicada el 6 de abril de 1922:

DIEGO RIVERA EN EL ANFITEATRO DE LA PREPARATORIA

Lo encuentro vestido con enormes pantalones caqui, camisa suelta con el cuello abierto y la corbata anudada con descuido.

—Para empezar, grandote, sacaremos unas fotos.

Asiente, sube en un andamio móvil y, con martillo y cincel, graba líneas trazadas con carbón.

Las depresiones muestran la figura de un hombre con óvalos y círculos en lugar de cabeza, y bocetos en la pared para otras dos o tres cabezas ...

—Por favor, Diegote, dime lo que significa el tipo de fresco con el que vas a decorar el anfiteatro, y cómo lo vas a pintar.

—En encáustica. Me decidí por esta técnica por ser más duradera que el fresco, aunque este último siga siendo ideal para la decoración y la pintura. En Pompeya y en Grecia, no queda ni un solo fresco.

—Y ¿cómo sabes que eso es cierto en Grecia?

—Porque fui a Grecia precisamente para estudiar la técnica que voy a utilizar. Es la *peinture à la cire,* como dicen los franceses... Ven y tócala, y sentirás su firmeza.

La toco y, efectivamente, me doy cuenta de que el material es de los más duros, como un azulejo sin el vidriado. La encáustica promete desafiar los siglos. Prosigue:

—Como puedes bien imaginar, el punto principal, que me tomó meses de trabajo, fue armonizar la composición con la arquitectura... La decoración está estructurada como si fuera un edificio.

—¿Entonces, no has olvidado el cubismo?

—¡Claro que no! Pero una vez terminado, nadie creerá que está ahí.

—Y ¿por qué cincelas las líneas?

—En primer lugar, para impedir que los colores se escurran, y después, porque un dibujo grabado tiene más carácter arquitectónico que una línea trazada.

Recordé que había escrito un artículo elogiando los pintores de exvotos, así que le digo, medio en broma, medio en serio:
—No veo nada aquí que recuerde los exvotos.
—Pero si esto no es más que un gran exvoto.
Diego María Rivera me dice con velada melancolía:
—Ojalá no tuviera que regresar a París; ojalá me pudiera quedar aquí, pintando para siempre, pero es imposible.
—¿Por qué?
—Porque no gano aquí lo que gano allá (lámina 24a).[4]

Es interesante notar que el futuro pintor de frescos condenaba al fresco por su poca durabilidad. En cuanto al viaje a Grecia, no comprobado por ninguna otra fuente, puede ser una referencia equivocada a pinturas de tumbas etruscas o una típica ocurrencia del pintor, a quien su amigo Cosío, dentro de poco, describiría como "físicamente robusto, extravagante en su forma de vestir, genial en sus embustes y mentiras".[5]

Como un producto secundario de la realización del mural en el anfiteatro, se formó un taller, idéntico en sus actividades y propósitos a los que conocieron los grandes maestros. Europa había olvidado tales talleres, donde se producía una especie de arte comunitario. Los *marchands* parisienses ensalzaban hasta la idolatría la calidad holográfica de la pintura, el toque personal en el trazo manual con pincel y pigmento. Sus artistas cautivos estaban bien alimentados y cuidados, pero el vínculo con la sociedad, que el impersonal arte monumental otorga y que los artistas anhelan, era desalentado en favor de obras más comerciales.

México carecía de *marchands,* y posiblemente de un mercado de arte. Miles de objetos artísticos: juguetes, alfarería y exvotos cambiaban diariamente de manos, sin beneficio para un intermediario. Anteriormente campeón de la manada del negociante Rosenberg (*"Monsieur* Rivera fue probablemente el más pro-

[4] "Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria."
[5] Daniel Cosío Villegas, "La pintura en México", en *El Universal,* 19 de julio de 1923; reimpreso en *Cuba Contemporánea,* 19 de abril de 1924, y en *Revista de Revistas,* 29 de marzo de 1925.

lífico de mis pintores"),[6] el mexicano estaba libre ahora para tratar directamente con el patrón Vasconcelos, tan directamente como el alfarero indígena, quien, acuclillado en su puesto, regatea y hace trueque con la cocinera que ambiciona su mercancía. A diferencia de los *marchands* y coleccionistas parisienses, el Secretario no insistía en el crédito de la firma, en tanto la pintura expresara un mensaje.

Los primeros ayudantes de Diego fueron: Xavier Guerrero, quien había sido hasta entonces el consejero técnico y asistente de Montenegro, Carlos Mérida, un modernista conocido desde su exposición de 1920, y yo. Amado de la Cueva, quien había regresado de Europa hacía poco tiempo, se unió a nosotros en septiembre. Los salarios eran bajos y estaban ocultos bajo disfraces políticamente anodinos. Desde el 11 de marzo de 1922, recibí ocho pesos diarios por el supuesto cargo de "Inspector de dibujo en las escuelas públicas de la ciudad de México, transferido a la jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública".

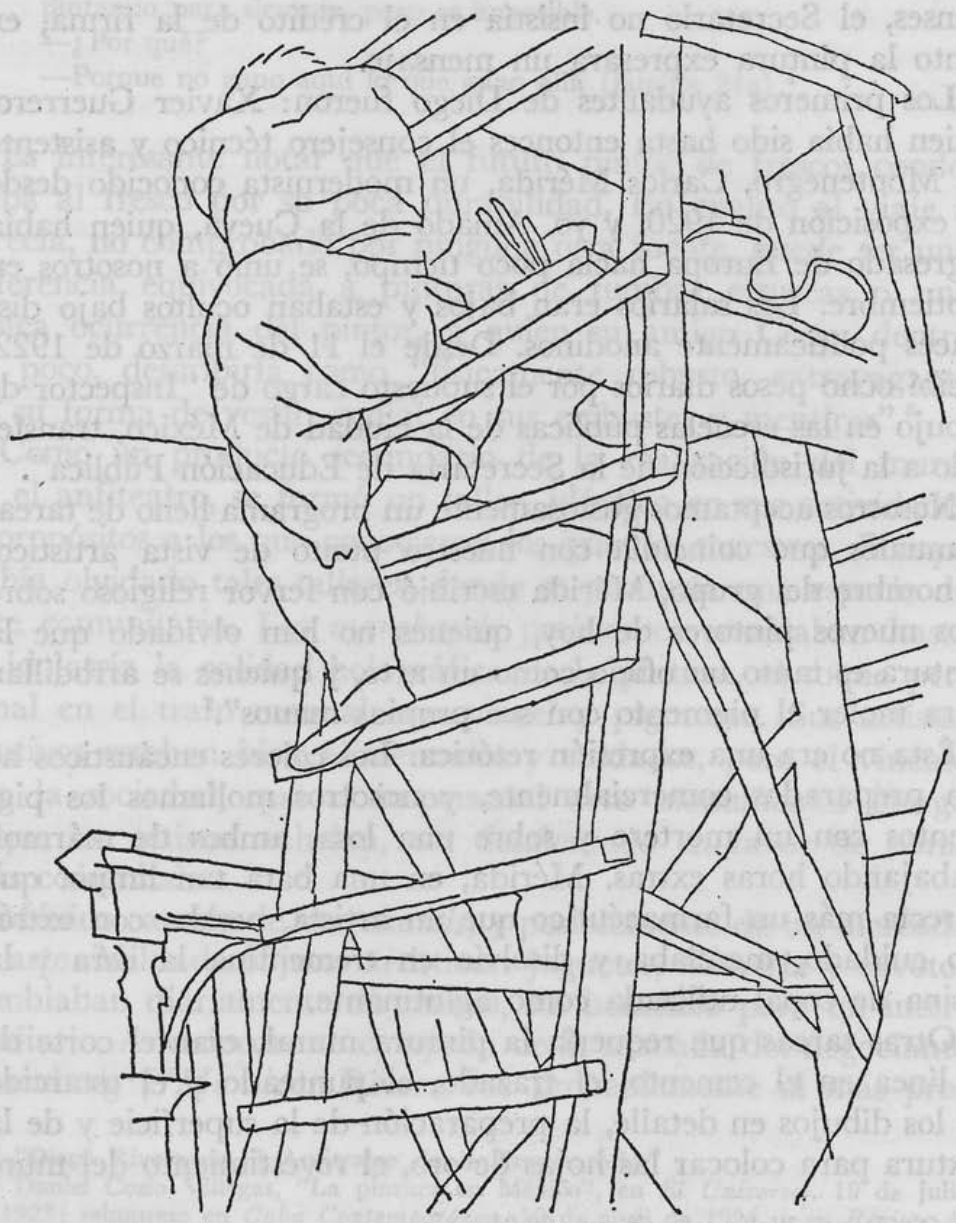
Nosotros aceptamos gustosamente un programa lleno de tareas manuales que coincidía con nuestro punto de vista artístico. A nombre del grupo, Mérida escribió con fervor religioso sobre "los nuevos pintores de hoy, quienes no han olvidado que la pintura es tanto un oficio como un arte, y quienes se arrodillan para moler el pigmento con sus propias manos".[7]

Ésta no era una expresión retórica. Los colores encáusticos no son preparados comercialmente, y nosotros molíamos los pigmentos con un mortero y sobre una losa, ambos de mármol, trabajando horas extras. Mérida, en una bata tan limpia que parecía más un farmacéutico que un artista, pesaba con extremo cuidado, mezclaba y disolvía en trementina la cera y la resina de copal utilizada como aglutinante.

Otras tareas que requería la pintura mural, eran el corte de la línea en el cemento, el trazado, el punteado y el estarcido de los dibujos en detalle, la preparación de la superficie y de la textura para colocar las hojas de oro, el revestimiento del muro

[6] Citado por Wolfe, *op. cit.*, pp. 90-91.
[7] "Nuevos valores...", en *Revista de Revistas,* 18 de mayo de 1924.

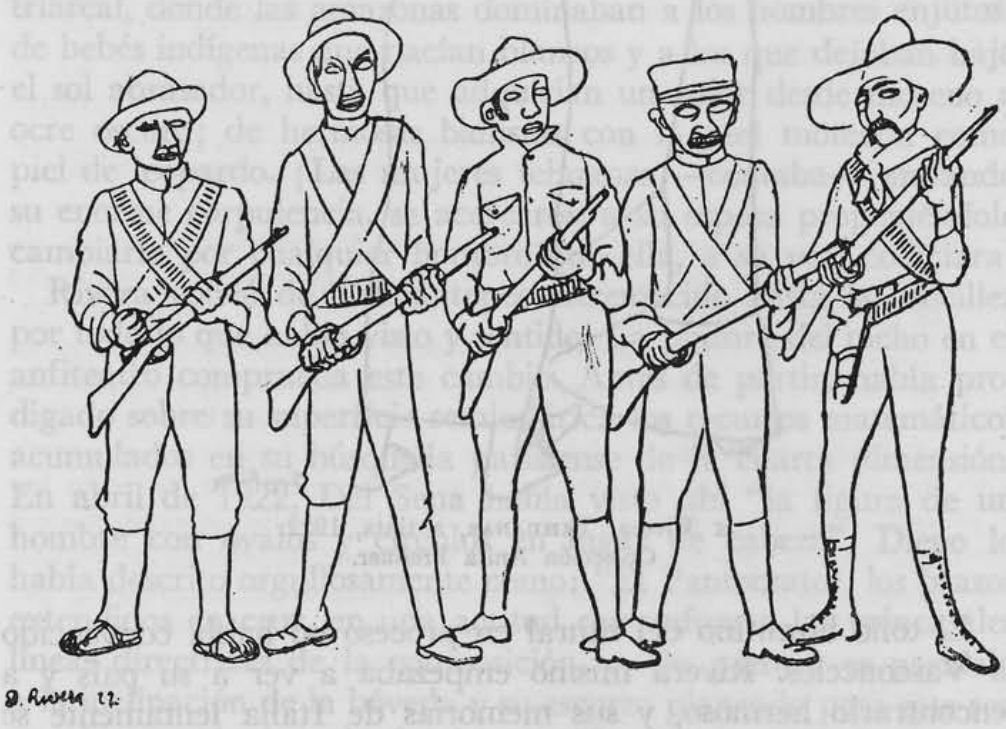
con resina caliente en el momento de pintarla y la sincronización del soplete con cada pincelada, para vitrificar el pigmento. Además, Amado de la Cueva posó desnudo para el "Hombre", el único fragmento que Diego pintó directamente del natural.



VIII Charlot. RIVERA TRABAJANDO EN SU PRIMER MURAL, 1922.

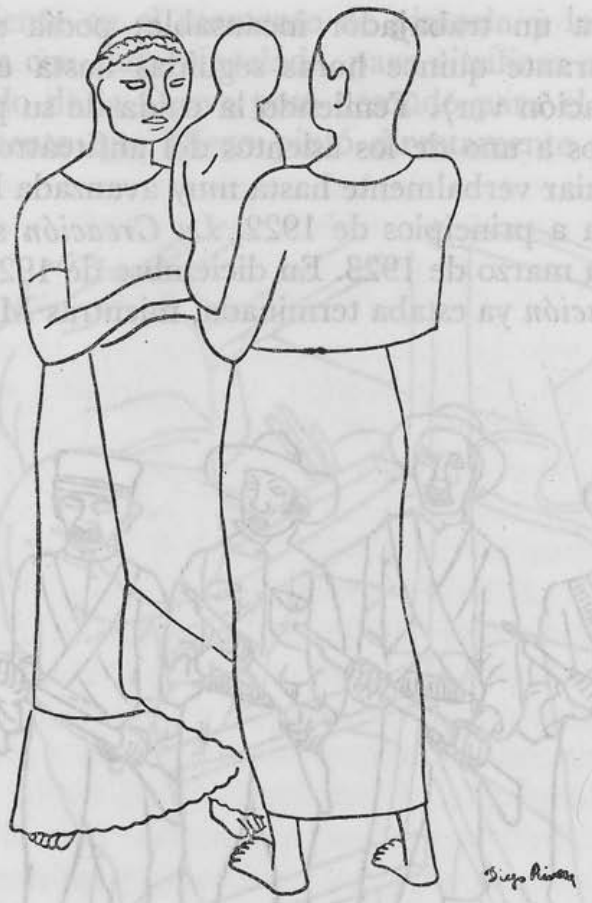
Rivera era un trabajador incansable; podía sentarse en su andamio durante quince horas seguidas hasta el agotamiento total (ilustración VIII). Temiendo la caída de su pesado cuerpo, lo llevábamos a uno de los asientos del anfiteatro, desde donde nos podía guiar verbalmente hasta muy avanzada la madrugada.

Empezada a principios de 1922, *La Creación* se terminó oficialmente en marzo de 1923. En diciembre de 1922, Ortega dijo que *La Creación* ya estaba terminada, mientras Molina se refirió



IX Rivera, ESCUADRÓN DE FUSILAMIENTO. De *Azulejos,* octubre de 1921.

al mural como todavía inconcluso, en enero de 1923. Las declaraciones no son del todo incompatibles, ya que en esa época se terminó el muro principal, mientras que el nicho central y el friso seguían inacabados. Estilística y físicamente, la ejecución de la obra se divide en dos partes, y el punto de escisión es el viaje de Rivera a Tehuantepec.



x Rivera, TEHUANAS, a tinta, 1922.
Colección Anita Brenner.

El tono bizantino del mural en proceso no había convencido a Vasconcelos. Rivera mismo empezaba a ver a su país y a encontrarlo hermoso, y sus memorias de Italia lentamente se esfumaron (ilustración IX). Refiere Vasconcelos: "Diego escuchó a Best hablar sobre el arte mexicano, quizás esto lo haya inclinado hacia los temas nacionales. Para reforzar esta tendencia, le sugerí y financié un viaje a Tehuantepec" (ilustración X).[8]

Hacia el final de 1922, Rivera llegó a Tehuantepec, en el estado natal de Vasconcelos, una de las regiones más pintorescas

[8] Manuscrito inédito.

de México. Las tarjetas postales, los bailes y las fotografías contribuyen a popularizar a sus hermosas mujeres con sus trajes teatrales —una blusa bordada, tan corta como un peto, una tiesa falda cónica ribeteada de encaje, un increíble tocado de lino almidonado, tan grande como una rueda de carreta que irradia desde el rostro.

Aunque esta tierra tropical carece del pasado legendario de Yucatán, su presente impresionó de igual manera fabulosa al artista. Volvió con grandes leyendas acerca de una sociedad matriarcal, donde las amazonas dominaban a los hombres enjutos; de bebés indígenas que nacían blancos y a los que dejaban bajo el sol abrasador, hasta que adquirían un color desde moreno a ocre oscuro; de hermosas bañistas con la piel moteada como piel de leopardo. ¡Las mujeres tehuanas —contaba— ansiando su enorme corpulencia, se acercaron a su esposa proponiéndole cambiarlo por cualquier hombre que ella, a su vez, codiciara!

Rivera volvió de Tehuantepec estremecido hasta la sencillez por todo lo que había visto y sentido. La pintura del nicho en el anfiteatro comprueba este cambio. Antes de partir, había prodigado sobre su superficie semiesférica los recursos matemáticos acumulados en su búsqueda parisiense de la cuarta dimensión. En abril de 1922, Del Sena había visto ahí "la figura de un hombre con óvalos y círculos en lugar de cabeza". Diego lo había descrito orgullosamente como: "El Pantocrator, los brazos extendidos en cruz, en una actitud que refuerza las principales líneas directrices de la composición... Su postura es paralela a la inclinación de la bóveda y su escorzo planeado para que sea convincente desde todos los ángulos."[9]

La enrarecida atmósfera de este primer bosquejo, italianizado y cubista, ya no lo satisfizo. Los muros laterales del nicho todavía estaban en blanco. Inmediatamente derramó sobre ellos la caliente selva tropical y su fauna —dos felinos, una grulla, un pájaro nocturno, que murmuraban a través del pesado follaje (lámina 24b). La dualidad estilística de *La Creación* puede

[9] "Las pinturas."

constituir una falla estética pero, en la medida en que cuenta la historia del cambio de opinión del artista, sigue siendo valiosa como un índice de la evolución mexicana de Rivera.

La inauguración del mural se llevó a cabo a las 7:50 p.m. del 9 de marzo de 1923. Las molduras de cemento que embellecían la gran sala en 1910 seguían allí, así como el órgano, aunque éste estuviera desprovisto ahora de su elegante revestimiento. Pero las alfombras, las palmeras, las damas y los caballeros hace mucho habían sido desalojados por la Revolución. Un reportero de *El Universal,* aburrido y visiblemente disgustado, escribió un informe mordaz:

UN DECORADO CUBISTA SE INAUGURÓ EN LA PREPARATORIA

Presidió la ceremonia el señor licenciado Vasconcelos, habiendo tomado asiento a su izquierda el pintor Rivera y algunos empleados de la Secretaría de Educación.

Después de varios números de órgano, que estuvieron a cargo de la señora Julia Alonso de Dreiffes, y que fueron muy aplaudidos, ocupó la tribuna el señor Manuel Maples Arce para hacer un cálido elogio de la obra del pintor Rivera y de su estilo francamente estridentista. El orador criticó duramente a los partidarios del estilo impresionista, diciendo de la Escuela Nacional de Bellas Artes que era "un burdel" del arte pictórico. El orador no dejó pasar la oportunidad que se le presentaba de arrojar, sobre las revistas que se publican en esta capital, su léxico apasionado, diciendo de ellas que eran unos "gallineros literarios", por su estilo y por su gusto. El orador terminó (después de ocupar la tribuna por hora y media), diciendo de Rivera que, después de algunos años de viajar por el Viejo Continente y de vivir en un ambiente impresionista [sic], venía a México a hacer una obra intensamente nacionalista, obra que, a juicio del orador, mucho le enaltece.

Todavía hubo otro orador, cuyo nombre no pudimos averiguar, que habló también del estilo americanista del bello decorado —dijo— que había sabido grabar, en los muros, el celebrado artista Diego Rivera.[10]

[10] *El Universal,* 10 de marzo de 1923.

El orador, cuyo nombre el reportero no logró averiguar, era Antonio Caso, rector de la Universidad Nacional.

Revista de Revistas destacó el recital de órgano que precedió a la ceremonia: "interpretaciones musicales a cargo de la conocida organista, Julia Alonso".[11] Julia Alonso siempre llevaba sus negros cabellos sueltos sobre una amplia túnica blanca. Su difunto esposo había fundado un nuevo culto. Ella cargaba, en su bolsa, una fotografía que lo mostraba barbado, desnudo y crucificado —una imagen que marcaba su creatividad mística como algo derivativa. Ese día tocó magníficamente una excelente selección de música del siglo XVI.

La ceremonia oficial continuó el día 20 y hubo una reunión íntima de colaboradores: pintores, funcionarios que habían patrocinado la obra, albañiles y algunos amigos.

INVITACIÓN
A LA FIESTA QUE EL

Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores celebrará, el martes 20 del corriente mes, en honor de los señores

DIEGO RIVERA

su muy querido compañero y maestro de taller,
con motivo de haber terminado la obra de decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, obra que resucita la pintura monumental no solamente en México, sino en el mundo entero, iniciando así en nuestra patria, un nuevo florecimiento que será comparable a los de la recia antigüedad, y cuyas grandes cualidades de decoración mural, hábil oficio, sabiduría en el juego de las proporciones y calidades, claridad expresiva y fuerza anímica (todo dentro de un mexicanismo puramente orgánico desprovisto por completo de insano y fatal pintoresquismo), muestran la obra insuperable para que los amantes del oficio de la pintura aprovechen la ciencia y experiencia en ella acumuladas;

LICENCIADOS DON JOSÉ VASCONCELOS
Y
DON VICENTE LOMBARDO TOLEDANO,

11 *Revista de Revistas,* 11 de marzo de 1923.

inteligentes iniciadores y bondadosos protectores de dicha obra y de todos los nobles esfuerzos de desenvolvimiento de las artes plásticas en México;

LUIS ESCOBAR, XAVIER GUERRERO, CARLOS MÉRIDA,
JEAN CHARLOT y AMADO DE LA CUEVA

expertos ayudantes del maestro Rivera.

Todo esto para darle gracias al Señor que los libró de una terrible y espantosa caída de los andamios, durante casi un año de penosísimos trabajos desarrollados a una altura cercana a los diez metros.

Cita: A las 12:30 m. en Mixcalco 12, Taller Cooperativo Tresguerras de Pintura y Escultura. Con cinco pesos sin falta en el bolsillo.

Nota muy importante: Para que no les digan gorrones, pagarán también los agasajados.

El Taller Cooperativo era una barraca de madera, construida en el patio de Mixcalco 12, y el escultor Germán Cueto y su esposa Lola, quienes vivían ahí, fueron activos anfitriones. El techo estaba decorado con banderolas de papel rojo y negro, en un genuino estilo de pulquería. Los artistas contribuyeron con carteles informales que exponían sus puntos de vista. Mérida, como siempre preciso: "¡Ellos se llaman pintores y no saben mezclar un cubo de pintura con temple de cola!" Siqueiros, truculento como de costumbre: "¡Pintamos sobre cemento, no sobre papel de baño!" Orozco compuso una sorprendente descripción del artista conservador que, visto por atrás, era un individuo con cabeza de mula, ocupándose de sí mismo.

Nos sentamos todos a las mesas improvisadas con tablas sobre "burros", y disfrutamos la caliente comida democrática —desde el secretario Vasconcelos hasta el maestro albañil Luis Escobar.

Existe un impresionante contraste entre las apreciaciones críticas de *La Creación* durante su ejecución y las que fueron publicadas después de su inauguración. Las primeras, reflejan la opinión de un esotérico corrillo de seguidores de Rivera, mientras que las últimas expresan la opinión de los espectadores en general, que sólo conocieron la obra después de su inauguración pública. A pesar de ser una dependencia de la Universidad, el

anfiteatro se vio libre de los disturbios estudiantiles. Su programa habitual de conferencias, conciertos y actos universitarios fue cuidadosamente desviado al salón de recepciones del edificio de la Universidad, mientras *La Creación* progresaba, y la pintura se realizó a puerta cerrada. El artículo de Charles Michel: "Una revolución pictórica en México", romantizó la labor de Rivera. Su descripción de batallas entre los estudiantes y artistas, de andamios tomados por asalto y de ataques repelidos, sólo son ciertos en lo que se refiere al trabajo que los pintores más jóvenes efectuaban en la escalera y pasillos de la Escuela Preparatoria.

La primera opinión calificada es la de Walter Pach, en octubre de 1922: "El arte constructivo... iniciado por Cézanne, posibilitó las grandes decoraciones que la generación precedente había anhelado en vano. El servicio que el gobierno mexicano prestara al mundo, al comisionar esta obra, es realmente grandioso, y sus consecuencias no pueden dejar de difundirse en otros países."[12] La predicción se ha justificado.

Mi apología, escrita en marzo de 1923, deja entrever la fricción con el México oficial que precedió a los aplausos finales:

> • Este hombre ha erigido, en medio de pequeñas intrigas y mezquindades, estos diques monolíticos, este batallón de Virtudes, cada cual con su insignia y tarea asignada, incansables guardianes vigilando el glifo divino.
>
> Los burócratas han desfilado con sus blancas corbatas frente a esta página majestuosa y han dicho: "Muy buena, pero algo cara." Se acusa al pintor de extravagancia, de no cumplir con los horarios de trabajo. Él no contesta, y con una amargura hermética, sube de nuevo al andamio, porque es un trabajador que diariamente adelanta una jornada...
>
> Ten paciencia, tú morirás al igual que estos funcionarios y cajeros... Este muro será testigo de escenas cómicas, de procesiones laicas con guías descriptivas a la mano, boquiabiertas de asombro frente al Viejo Maestro. Los cicerones desquitarán su sueldo. Las estatuas perpetuarán esta tu carne en su forma romboide. Serás

[12] "Impresiones sobre el arte actual de México", en *México Moderno,* octubre de 1922.

venerado, y tema de los discursos políticos y de los historiadores de arte.[13]

Daniel Cosío Villegas expresó el punto crucial: "La obra tomó más de un año. Sólo los amigos íntimos y los discípulos pudieron ver el desarrollo de la decoración. Hace poco menos de tres meses el anfiteatro se abrió al público y la obra de Rivera causó profundas emociones."[14]

Fueron emociones contradictorias. La reacción más común, cuando el público en general entró en contacto con *La Creación,* está mejor resumida en *El Demócrata* del 5 de julio de 1923:

> • No estamos de acuerdo con aquellos espectadores que afirman no poder seguir las conferencias y discursos pronunciados en el anfiteatro de la Preparatoria, porque se confunden o se ríen hasta el cansancio al mirar estos chistes futuristas... Pero sí sentimos por milésima vez que se pierda en estas obras mucho de lo bueno, mucha inteligencia y mucho esfuerzo... Lo que nos parece injusto, es que tales intentos e iniciativas se den en condiciones que no permitan una vuelta hacia atrás.

Por lo menos un pintor también estuvo escéptico. José Clemente Orozco escribió una serie críptica de aforismos, probablemente preparados para *La Falange,* una revista literaria que interrumpió su publicación antes de iniciarse la serie:

> • La pintura que *no se entiende,* es la pintura seudocubista; es decir, hecha con *recetas* dizque científicas, importadas de París. Tal "pintura" no la entiende nadie, ni el que la hace.
>
> Hay versos con muy buena ortografía y magnífico pulido, pero no valen un cacahuate. Hay pintura con mucha sección de oro y la gran técnica cubista... pero vale también otro cacahuate.[15]

13 Traducción al inglés en Charlot, *Art from the Mayans to Disney,* Nueva York, Sheed and Ward, 1939.

14 "La pintura en México."

15 Manuscrito inédito: José Clemente Orozco, *El artista,* p. 140.

12. LOS *DIEGUITOS*

Como administrador de fondos públicos, Vasconcelos tenía el deber de utilizar a talentos reconocidos en los muros de los edificios públicos, y no involucrarse en aventuras estéticas indiscriminadas. Los contribuyentes hubieran sido menos renuentes a respaldar los encargos de murales, si se hubieran hecho a pintores de veta conservadora.

El político Vasconcelos no era ningún bohemio que buscara escandalizar al elector burgués, sino que estaba más bien a favor de un término medio artístico. Más que su juicio personal, fueron los factores económicos los que llevaron a los temas estilísticos por rumbos extremos; en otras palabras, fue la misma debilidad del aliciente económico la que dio, en este caso, una garantía de calidad. Según Fernando Leal:

> Deseoso de estimular la gran pintura, José Vasconcelos les había propuesto a varios artistas, cuyos nombres eran más conocidos que sus obras, la decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; pero, por razones diversas, ninguno de ellos quiso enfrentarse con semejante problema. En vista de esto, dicha proposición le fue dirigida al pintor Diego Rivera, recién llegado de Europa, quien inmediatamente la aceptó.[1]

Rivera escribió enigmáticamente sobre aquel incómodo momento en que el Secretario, con una amplitud de criterio casi biológica, dejó que la ley de la selección natural moldeara el carácter dominante del futuro movimiento muralista:

1 *El "93" de la pintura mexicana,* manuscrito inédito, escrito alrededor de 1924.

> Se constituyó un frente unido en contra de esa clase de pintura moderna. Unió a quienes no comprendían, a quienes cultivaban rencores, y a más de un pintor destetado del merengue, la creación y especialidad de los elegantes pasteleros que atascan los gabinetes de nuestros lamentables avaros con pasteles de lánguidas flores. Se unieron a ellos los remanentes fósiles de la vieja escuela... Todos atacaron en formación cerrada, y justo es decir que el inteligente Secretario ayudó a los acosados con un regalo que valía una cerca de alambre de púas, al ofrecerles trabajo a los atacantes en iguales condiciones. Como resultado, éstos se dispersaron.[2]

Subir escaleras, pararse en las tablas y pintar por metro cuadrado con sueldo de pintor de brocha gorda, resultó ser poco atractivo para aquellos hombres cuyos intereses velados ahora pesaban más que el ansia de aventura. Aunque en realidad formaban una horda más imponente que los acosados, su retirada aseguró, entre los muralistas, el predominio de los modernos.

El Secretario se veía ahora obligado a recurrir a pintores más bien desconocidos y sin experiencia. Como escribió Fernando Leal:

> Pocos días después, Vasconcelos, en busca de gente nueva, me mandó llamar a su despacho, a mí que no era más que un estudiante en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, y me dijo: "Quiero que usted también se encargue de decorar la Preparatoria. Pinte usted lo que guste y con los procedimientos que mejor le parezcan. Lo dejo en entera libertad de criterio, pues no deseo que, el día de mañana, ustedes, los pintores, se disculpen de sus propios errores alegando que se les impuso tal o cual asunto, tal o cual procedimiento."
>
> A la vez, me encargó que invitara, en su nombre, a aquellos de mis compañeros que yo creyera capaces de ejecutar una decoración mural, y de comprender la trascendencia de la nueva posibilidad que se abría ante nosotros.
>
> De los jóvenes pintores que invité, sólo se atrevieron a aceptar el compromiso: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahero y un estudiante francés que trabajaba en mi estudio, llamado Jean Charlot.[3]

[2] "Diego Rivera discute." La referencia de este artículo está equivocada y, por tanto, no pudo localizarse el original. [N. del e.]

[3] *El "93"*.

Es innegable que éramos muy jóvenes. D. H. Lawrence escribió acerca de nosotros con desdén: "Los artistas trabajaban en los frescos . . . Eran hombres, muchachos, mejor dicho, cuya única razón de existencia parecía ser *épater le bouregois.*"[4*] Gruening dijo con ternura: "En cada esquina, los jóvenes pintores, algunos de ellos poco más que niños, trabajan en las pinturas —pintando con un entusiasmo desconocido en otras partes—, laborando todo como artesanos, por el salario diario, salario humilde, y radiantes por la oportunidad."[5]

Si se nos criticó por nuestra juventud, también se nos criticó por la proximidad de Rivera, quien pintaba en el Anfiteatro mientras nosotros lidiábamos con la entrada y la escalera de la escuela. El maestro procedía cautelosamente con su encáustica, asistido por ayudantes devotos, yo entre ellos, y aunque los murales fueran empresas diferentes, gobernadas por distintos contratos, la gente dio como un hecho que todas las obras eran de Diego Rivera.

Charles Michel escribió una versión coincidente con la creencia popular: "Son adolescentes con semblantes tranquilos e introspectivos, de ojos preñados con visiones del futuro. Guiados por el alma del jefe, arden en la misma llama sagrada; viven, actúan y producen con la misma fe, exhalan fervorosamente el mismo ideal."[6]

Muy pronto nos apodaron los *Dieguitos,* y fuimos blanco de chistes y críticas adversas. Guillermo Jiménez, en una apreciación general, lo resume todo: "Diego Rivera es, sin lugar a dudas, el pintor más en la vanguardia. Tiene mucho, pero mucho talento, también es algo bromista. Sus pobres imitadores sólo copian sus defectos."[7] Diego lo admitió, hasta cierto punto, cuando manifestó recatadamente a propósito del grupo: "Su

4 D. H. Lawrence, *La serpiente emplumada,* B. Aires, Losada, 1951, pp. 54-55.
* Asombrar a los burgueses. [En francés en el original.]
5 "Mexican Renaissance".
6 En *Boletín de la Secretaría,* núm. 1, 1923.
7 Entrevista con Jiménez, por Ortega, en "La obra admirable de Diego Rivera", en *El Universal Ilustrado,* 15 de marzo de 1923.

talento se adaptó a la disciplina constructiva impuesta por la decoración del Anfiteatro."[8]

Mientras que hombres más viejos y más sabios habían rehusado con modestia la invitación del Secretario, intimidados por la espléndida firmeza de la arquitectura del siglo XVIII y la historia de la escuela, santificada con el tiempo, los cinco adolescentes no tuvieron escrúpulos. Charles Michel fue su testigo: "En verdad —dijo uno de estos jóvenes héroes de noble semblante—, ¡este edificio es nuestro y no retrocederemos hasta que todos sus muros estén cubiertos con nuestras pinturas! Y el grupo se detiene hipnotizado, frente a la amplitud de los salones, sus ojos llenos de esplendorosos sueños, mirando un espejismo glorioso y triunfante, en lugar de aquellas sosas paredes grises."[9]

Ramón Alva y Fermín Revueltas se decidieron por los dos paneles arqueados, a ambos lados de la puerta principal, frente a frente, a lo largo del angosto pasillo. Leal y yo tomamos dos paredes gemelas en la parte superior de la escalera principal. García Cahero escogió un panel más pequeño, con un contorno festoneado, a la derecha de la entrada de la misma escalera.

A fines de 1922, dos paneles estaban prácticamente terminados: el de García Cahero y el mío. Sóstenes Ortega afirmó en diciembre de ese mismo año, utilizando el pasado: "Cahero casi ha terminado el panel que le fue asignado a la entrada de una de las escaleras... El pintor francés Charlot, ha decorado uno de los muros de los pasillos superiores, en este su estilo peculiar que nos parece tan ajeno, y a veces extravagante."[10]

Los tres paneles restantes quedaron rezagados en estado de bocetos y su ejecución data más bien de 1923. Ortega observó en diciembre de 1922: "Leal apenas empezó a dibujar los trazos geométricos de las figuras en el muro que le fue asignado. Revueltas ya está empezando a trabajar los colores, pero sólo en

8 "De pintura."

9 En *Boletín de la Secretaría,* cit.

10 "La pintura y la escultura en 1922", en *El Universal Ilustrado,* 28 de diciembre de 1922.

dos o tres de las figuras."[11] El estado de la obra de Alva no se menciona; pero cinco meses después, el 7 de junio de 1923, Renato Molina Enríquez publicó una fotografía del panel todavía sin terminar, con la siguiente leyenda: "Detalle del fresco con el cual Ramón Alva está decorando uno de los muros de la Escuela Preparatoria."[12] Sin embargo, en ese entonces el panel estaba casi terminado.

A pesar de las críticas adversas de la época y del poco caso que hacían los turistas de sus murales, los *Dieguitos* ejercieron una duradera influencia tanto en la forma como en el contenido del renacimiento muralista mexicano. El cambio total de dirección en el talento de Rivera, después de su primer mural, sugirió a Bertram Wolfe que *La Creación* bizantino-cubista fuera considerada un "falso comienzo". De hecho, las alegorías desnudas o vestidas fueron bruscamente sustituidas en su siguiente obra por temas populares impregnados de mexicanismo, o más bien de indigenismo. Este cambio abrupto, en el lapso de algunos meses, fue posible gracias al trabajo preliminar de los pintores más jóvenes, quienes miraban a México de frente, mientras que el viejo maestro todavía miraba de soslayo el esplendor italiano.

Fue Revueltas, en su *Alegoría de la Virgen de Guadalupe,* quien por vez primera utilizó las figuras hieráticas del indígena vestido de blanco y las mujeres envueltas en rebozos estilizados, que pronto se convirtieron en los signos aceptados de un alfabeto mural mexicano. El prototipo de los patios de la Secretaría —llenos de la representación de fiestas populares, peregrinaciones, danzas rituales, con acento en los trajes y costumbres pintorescos—, es la obra de Leal, *Fiesta del Señor de Chalma,* cuya concepción fue simultánea a la ejecución de la italianizada *Creación.* La epopeya histórica —tema de los frescos de Rivera en Cuernavaca y en la escalera del Palacio Nacional— fue tratada años antes, en 1922, en mi *Masacre en el Templo Mayor,* que presentó por primera vez en un muro a los personajes de

11 *Ibíd.*
12 "Fresco II", en *El Universal Ilustrado,* 7 junio 1923.

un drama —caballeros robots pisoteando víctimas indígenas— que merecería muchas repeticiones posteriormente.

Algunos de estos primeros murales señalaron un camino que todavía está por explorar. García Cahero y Alva, al manejar el periodo colonial con respeto, proféticamente subrayaron la grieta en el contenido histórico de los murales que vinieron después, y que brincaron el lapso de algunos siglos, para condensar dogmáticamente la Conquista con la Revolución.

Mientras Rivera pintaba tranquilamente en el Anfiteatro a puerta cerrada, fueron nuevamente los cinco jóvenes quienes inauguraron la era de la pintura en público, a veces en condiciones heroicas, y quienes recibieron el impacto de una indignación que llegó hasta el pandemonio. Cuando este tipo de trabajo se volvió la regla general, había disminuido la violencia de los primeros encuentros. Charles Michel registró la tensión de 1922 en un relato contemporáneo sobre lo que les pasó a los cinco muchachos:

> ● Este nuevo movimiento se inició en desventaja, debido a la burla y los chiflidos, al sarcasmo y el desdén. Los proyectiles empezaron a volar: bolitas de papel, goma de mascar y escupitajos se pegaron a las pinturas, mientras que de los andamios caían blasfemias y salpicaduras de pintura echadas con los pinceles cargados girando amenazadoramente. Hubo actos de vandalismo. Aparecían intrusos repentinamente, y subían hasta los frescos para pintar narices grotescas y ojos cómicos en los círculos que marcaban el lugar donde irían las cabezas. Los atacados levantaron firmes barricadas, pero fueron incapaces de detener a los atacantes. Los pintores fortalecieron los barandales y escaleras con tachuelas y llevaron a cabo sus grandes decoraciones detrás de esta defensa.[13]

Sería equivocado presentar a los pintores como totalmente indefensos frente a los ataques estudiantiles, o como los devotos partidarios de la resistencia pacífica; algunas veces, importantes refuerzos corrían en su auxilio. Lo recuerda el escultor Nacho Asúnsolo:

[13] En *Boletín de la Secretaría,* cit.

● Ustedes nunca se dieron cuenta, pero fui yo quien salvó sus vidas y sus muros. Los estudiantes de la Preparatoria habían decidido embrearlos y emplumarlos; ya estaban listos los tarros de brea y grandes cantidades de plumas. Informé a Vasconcelos al respecto, y él me dio carta blanca para distraerlos.

Mientras los estudiantes los buscaban, entré a la escuela por la puerta lateral del Colegio Chico, rodeado por un grupo de amigos leales, todos ellos buenos pistoleros. Yo llevaba una pistola en cada mano y empecé a tirar al azar, mientras gritaba maldiciones y "¡Viva Villa!" Mi cuadrilla hizo lo mismo y los presuntos linchadores se desbandaron.

Esa misma mañana, algunos estudiantes volvieron para recoger del piso el montón de los cartuchos vacíos, y corrieron hasta la Secretaría con la prueba todavía caliente en las manos. Vasconcelos los recibió sin demora. Ellos arrojaron los cartuchos encima del escritorio, comentando en tono ofendido: "Licenciado, mire el calibre de los artistas que usted patrocina." El Secretario les contestó: "Necesito más hombres como Asúnsolo."

Del mismo periodo y de los mismos hombres data un adelanto técnico, sin el cual el renacimiento mexicano sería difícilmente concebible: el renacimiento de la verdadera pintura al fresco. En la época en que los *Dieguitos* recibieron los muros para pintar, Rivera hablaba bien del fresco, pero temía su inestabilidad a escala mural. En mayo de 1922, Del Sena le preguntó: "Por favor, Diegote, dime lo que significa el tipo de fresco con el que vas a decorar el Anfiteatro, y cómo lo vas a pintar." Y contestó él: "En encáustica. Me decidí por esta técnica, por ser más duradera que el fresco, aunque este último siga siendo ideal para la decoración y la pintura. En Pompeya y en Grecia, no queda ni un solo fresco."

Se necesitó terquedad por parte de los *Dieguitos* para discrepar de Rivera sobre la cuestión de la permanencia, y para indagar las posibilidades de adaptación del medio clásico a un ambiente exótico y a un nuevo contenido social. Empezando con pruebas en áreas pequeñas, la búsqueda dio por resultado los dos primeros buenos frescos pintados a escala mural, el adiestramiento de albañiles nativos en el oficio olvidado, y un importante precedente que facilitó el camino para los muchos que

iban a seguir nuestro ejemplo. La anotación en mi diario, correspondiente al 24 de junio de 1922: "Se hacen pruebas de fresco", se refiere a los bosquejos que "el grupo" pintó aquel día en los muros y columnas del taller al fondo del Anfiteatro, donde todavía quedan señales de parches decolorados.

Cuando Siqueiros retornó de Europa, en septiembre de 1922, todavía hubo tiempo para presenciar el final de la búsqueda del fresco:

> Charlot nos habló de Cennino Cennini, y de cómo en el pasado este maestro italiano había sido el único hombre con experiencia práctica para poder escribir sobre los procedimientos técnicos. Algunos de nosotros admitimos saber algo sobre el asunto, pero no tuvimos oportunidad de leer al respecto. Diego Rivera, a quien todos ustedes conocen, juró haberlo estudiado. Pero debido a que se trataba de fórmulas físicas, uno no podía hacer nada hasta no tener el libro en las manos.
>
> Nuestra contraseña se volvió: "En pos de Cennino Cennini", y en nuestra investigación invadimos las bibliotecas públicas, las pequeñas y grandes bibliotecas privadas; escudriñamos los puestos de libros a la intemperie y las canastas de los vendedores ambulantes. Todo sin éxito, el tratado de pintura de Cennini seguía elusivo. Terminamos por insultar violentamente a todos los bibliófilos burgueses, quienes acumulaban los libros privadamente con el propósito de sabotear nuestro esfuerzo.
>
> ¿Qué se podría hacer sin Cennini? ¿De qué servirían los muros ya escogidos? Sin un procedimiento adecuado, ¿estaríamos condenados a la ignorancia? Ya no recuerdo cómo, pero la obra que habíamos anhelado hasta la desesperación, apareció: una edición escrita en el italiano más obsoleto, casi imposible de descifrar. Las fórmulas mencionaban ingredientes desconocidos o tan arcaicos que no se podían encontrar en nuestro medio, lleno de productos industrializados importados. El extraordinario descubrimiento no logró resolver nuestro problema.[14]

Al fin, los riesgos iniciales que implica el uso de una técnica desconocida y la impresionante demostración de Diego respecto

14 Siqueiros, *Autobiografía.* Véase *Me llamaban,* p. 187; otra versión.

a las cualidades de la encáustica, atrajeron a su lado a Revueltas, Cahero y Leal. Sólo Alva y yo seguimos con el fresco.

En los capítulos siguientes, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y yo contamos algunas de las experiencias que vivimos cuando hicimos nuestros primeros murales. Los otros dos pintores del grupo, García Cahero y Revueltas, ya murieron, y no se puede narrar su historia de manera tan directa como la nuestra.

El menos conocido del grupo es Emilio García Cahero. Mientras los otros cuatro siguieron pintando murales que reforzaron el significado de los primeros, Cahero sólo pintó uno. El panel pionero sobre un tema colonial tuvo una breve existencia. En 1926, se halló en el camino de José Clemente Orozco; éste obtuvo el permiso por escrito de su autor para destruirlo y pintó, en su lugar, el fresco *Los ingenieros,* todavía existente.

Aunque añade poco a la estatura de García Cahero como muralista, cito un mordaz boceto del hombre, tal y como lo recuerda Leal:

> • Era un hombre alto y robusto, con una impresionante y bien cuidada barba roja y un gusto ilimitado por la nobleza. Su padre se llamaba Cuervo, pero usaba el apellido de su madre por considerarlo más adecuado. Sin embargo, se negaba a reconocerla. Cuando unos amigos le preguntaban: "¿Es ella tu madre?", decía: "No, mi madre vive en el castillo de su familia en España; ésta es mi vieja nana."
>
> También decía ser descendiente de un cierto marqués de Pomarini, y hasta diseñó un espectacular escudo de armas con el lema: "¡Dios mediante, Pomarini adelante!"
>
> Vivía pobremente en un cuarto de azotea, con una amante devota que alimentaba sus perros cazadores, pulía sus cuchillos de caza, y desempolvaba una caja de vidrio que contenía un lujoso juego de cañas de pescar, carretes y anzuelos para la pesca en alta mar. Jugando con ellos, Cahero orgullosamente los mostraba a las visitas: "Mire éste cómo se mueve, y mire cómo este otro es fosforescente en la oscuridad."
>
> Tenía suscripciones a revistas de pesca, caza y veleo, y conocía los planos y el costo de los yates más famosos, incluido el de Rockefeller. Acarreó a su azotea sólidas piezas de buena madera, y empezó a construir un barco, cuyo plano incluía una bodega para su equipo

de pesca y una cabina-taller en caso de que tuviera ganas de pintar durante una travesía. Un día me preguntó: "¿Quieres unirte a mí en la gran aventura?" Como dije que sí, desenrolló mapas náuticos llenos de marcas, y me explicó el itinerario: empezaríamos a navegar hacia el Sur, daríamos la vuelta el Cabo de Hornos y llegaríamos a San Francisco. Pero no existía un plan para llevar el barco de la azotea al mar.

Fue el primero de los pintores en cargar una pistola, y acostumbraba regalar a sus novias armas de fuego talladas con sus propios diseños. Un día, en la Academia de San Carlos, una novia celosa le disparó con el regalo de amor: un pequeño revólver con una cacha de ébano. Ella se soltó el cabello, y gritó: "Lo maté". La jalamos afuera, antes de que Cahero se recuperara de su desmayo.

Prometió casarse con ella. La boda sería un gran evento; ella en crinolina, y él con un traje lavanda y un bombín color crema. Empezó a tallar la cama nupcial. Tenía un yelmo emplumado en cada esquina, el escudo de armas y el lema de los Pomarini por todos lados. Tardó tanto en labrarla, que la joven perdió el interés; pero él, ni por eso, dejó de concentrarse en la cama.

Le sugerí que ya había pasado el tiempo para esas exhibiciones medievales, y que las corrientes sociales se inclinaban hacia la izquierda. "Bueno, está bien —dijo él—. Se sabe que todas las revoluciones son obra de la aristocracia, bajo el manto de la Masonería." Se volvió masón, cambió sus actividades a la talla de collares y emblemas masones que usaba en las sesiones, mientras que a sus novias las puso a trabajar en bordados similares. Ya no me hablaba, porque sospechaba que yo era un reaccionario.

García Cahero era increíblemente hábil con sus manos y daba buenos consejos en cuanto a las técnicas. Cuando yo estaba en Coyoacán, me enseñó la punta seca y le dediqué la primera prueba de mi primer grabado.

Fermín Revueltas, el más joven del grupo, tenía veintiún años en la época en que recibió su primera comisión mural. Las espléndidas cuerdas cromáticas que trazaba, sin esfuerzo y sin fallas, en su pintura de caballete, revelaban al pintor nato. Revueltas interpretaba a la naturaleza con la primera pincelada libremente impulsada desde el hombro y el codo, para escándalo de sus colegas más modosos, quienes se aferraban a la

regla y al compás, desconfiando del contingente desconocido en la construcción de la máquina humana.

Aunque fuera el más joven, ya era muy conocido y sus pinturas eran un éxito en las exposiciones colectivas. Famosa por razones extrapictóricas, había una naturaleza muerta representando comestibles, que incluía el menú con un solo renglón impreso: "Mierda para los burgueses". Siqueiros recuerda que

> • Su amor por la actividad física, lo llevó siempre a las luchas con la policía. Ésta era una de sus ventajas. En una ocasión, nos colocó a Rivera y a mí precisamente frente a una de las puertas del Palacio Municipal de la ciudad de México, desde donde la policía disparaba con armas largas y ametralladoras contra la avalancha de obreros insurreccionados, que pretendían incendiar el edificio, en venganza por el aumento a los impuestos y la escasez de agua. Fue Revueltas quien sacó arrastrando a la enorme mole de Rivera, desfallecido ante la suposición de haber recibido un tiro en la cabeza. Después resultó, felizmente, que un pedazo de cristal le había golpeado la cabeza a través del sombrero.[15]

Revueltas y Alva terminaron sus murales al mismo tiempo. El hecho está registrado con una breve anotación en mi diario: "24 de junio de 1923. Comida en honor de Alva y Revueltas. Nos emborrachamos." Quizá por el hecho de que habíamos tomado, los discursos usuales fueron remplazados por una visita a los nuevos murales y algunos pasos vacilantes de contradanza. Después, los dos festejados tuvieron que soportar una "pamba" con brochas de dimensión muralística.

El mural en encáustica de Revueltas sigue en su lugar, pero es difícil encontrarlo. La entrada principal que adorna, se encuentra clausurada con una puerta de fierro, y el espacio se utiliza para guardar material pesado. La única luz que lo ilumina llega a la angosta estancia por la entrada del patio. Como en el caso de la encáustica de Rivera, los colores parecen haberse empañado y opacado. Para recordar cómo se veía cuando fue nuevo, debemos recurrir a una descripción de Renato Molina Enríquez, publicada en julio de 1923:

[15] *Ibíd.*, p. 211.

> Dominando la composición, se encuentra una Virgen criolla, la Guadalupe, de frente, su túnica entre malva y rosado, su manto de un oscuro verde oliva, humana a pesar del tema hierático. A los lados, en un plano inferior, hay dos ángeles con semblantes adolescentes... y en la base de la composición, indígenas de rostros tranquilos y actitudes relajadas, llevando en sus manos los frutos de la tierra... En los trajes, ocres profundos contrastan con sepias y cafés, los castaños con violetas y ocres rojizos, y muchos tonos de verde: verde bronce, verde oliva, verde esmeralda y verde claro. También son variados los cobaltos, malvas y lilas pálidos (láminas 25a, 25b).[16]

Se pronunció una apreciación crítica a la encáustica de Revueltas mientras era pintada. Durante la primavera de 1923, Rivera me buscó: el más importante escritor de lengua inglesa quería visitar nuestros murales. ¿Podría yo, que hablaba inglés, guiarlo y liberar a Rivera? Sólo pude pensar que se trataba de Shakespeare.

Alto, encorvado, con un movimiento peculiar del mentón que metía la corta barba roja dentro de su flojo cuello alto, el famoso huésped llegó con una corte de anglosajones más bajos que se amontonaban tímida y ansiosamente detrás de él. Mientras recorríamos nuestros patios decorados, todos escuchaban mis sobrios comentarios en perplejo silencio. Sólo frente al mural de Revueltas, el último, el hombre a la cabeza del grupo nos recompensó con una palabra: "¡Gauguin!" Por lo menos, uno de su corte se sintió decepcionado. Fred Leighton escribió poco después:

> El novelista D. H. Lawrence, durante su estancia en la ciudad de México, visitó la Escuela Nacional Preparatoria para ver las decoraciones murales con las que algunos jóvenes pintores nativos, bajo el liderazgo de Diego Rivera, cubren las paredes de este edificio. El señor Lawrence hizo un comentario desdeñoso: "Bah, imitaciones de Gauguin." Nos recuerda a otro inglés, quien comentara al escoger una copia del Bhagavad Gita: "Algo más de la palabrería de Blavatsky."[17]

16 "Los nuevos valores de la pintura mexicana: Fermín Revueltas", en *El Universal Ilustrado,* 26 de julio de 1923.

17 "Rivera's mural painting", en *International Studio,* febrero de 1924.

Sólo el tiempo y la desaparición de nuestra generación, resaltará la importancia de la obra de Revueltas, oscurecida hasta hoy por sus actos insólitos. Un incidente ilustra el lado humano de las relaciones entre artistas y patronos, en un México menos complejo que el de hoy, donde un Secretario aún podía encontrar tiempo para ser patriarcal. Lo recuerda el pintor Roberto Reyes Pérez:

● Máximo Pacheco y yo ayudamos a Revueltas en la Preparatoria. Una vez, Vasconcelos vino, en un paseo de inspección de los murales, para encontrarse con que Revueltas no estaba: Pacheco, de dieciséis años, pintaba en su lugar. Vasconcelos se encolerizó: "Así que los maestros no hacen nada, y los ayudantes hacen el trabajo de los maestros. ¿Cómo te llamas, muchacho?" Contestó el pequeño Pacheco, con una humilde actitud indígena: "No lo diré, señor Secretario, porque si lo digo, mi señor Revueltas me regaña." "Muy bien, le preguntaré al conserje." Don Trini, dócilmente dio la información. "¡Bueno, de ahora en adelante, Pacheco, tú recibirás el salario en lugar de Revueltas!"

El asustado Pacheco se mantuvo muy callado respecto al incidente y, al siguiente día de pago, Revueltas hizo cola con todos en la ventana del pagador, sólo para escuchar: "Se acabó. Por orden del señor Vasconcelos, su salario ha sido transferido a un cierto señor Pacheco." De ahí en adelante, Revueltas enviaba al pequeño Pacheco a hacer la cola todos los días de pago, y lo agarraba a su regreso, quitándole el dinero, excepto el sueldo usual de ayudante: un peso a la semana.

Vasconcelos supo de esto, vino nuevamente y le gritó a Pacheco, que como siempre trabajaba colgado de un alto andamio: "Eh, muchacho tonto, así que le das tu dinero a Revueltas. Bueno, ¡de ahora en adelante ninguno de los dos recibe nada!"

Siqueiros relata la secuela:

● Revueltas fue protagonista de una de las huelgas más originales de que se tiene noticia, la de un solo hombre en contra de miles. Como la Secretaría estaba atrasada en el pago, él, pistola en mano, echó al conserje y a los ayudantes fuera del inmenso edificio de la escuela.

Hecho esto, cerró las enormes puertas y les puso el cerrojo por dentro; alzó la bandera rojinegra de la lucha sindical y se paseó

como un centinela por la orilla del techo, para asombro de los transeúntes y de los estudiantes y maestros dejados afuera. Nadie podía entender el motivo de tan extraña demostración.

El secretario Vasconcelos, al principio furioso, tuvo una reacción de buen humor, y dio órdenes de rendirse a la enérgica reivindicación del huelguista solitario. Fui escogido para llevar al amigo Revueltas los emolumentos que le correspondían. Las pesadas puertas se abrieron; la bandera de lucha fue bajada, e inútil es decir que Revueltas y yo nos bebimos los despojos de la victoria en menos tiempo que canta un gallo.[18]

18 *Autobiografía. Me llamaban,* pp. 202-203; otra versión.

13. REMINISCENCIAS DE FERNANDO LEAL

Fernando Leal tuvo la amabilidad de escribir, especialmente para este libro, la importante declaración que sigue. Junto con los dos subsecuentes capítulos, escritos por Ramón Alva de la Canal y por mí, el documento esclarece una de las fases más tempranas y menos conocidas del renacimiento muralista.

Aun cuando describen casi los mismos acontecimientos, se notará que los tres relatos difieren algunas veces. Sin embargo, como los tres son de naturaleza autobiográfica y fueron escritos de buena fe, no se hizo ningún intento por suavizar las discrepancias.

José Vasconcelos abundaba en proyectos e iniciativas. Su impulso tenía que poner en actividad a mucha gente, pues no era persona que dejara que sus sueños y planes se perdieran. Buscaba a alguien que pintara el interior del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, en donde pensaba promover una era de actividad para el teatro y la música.

Según tengo entendido, le propuso a Germán Gedovius, considerado como el mejor maestro de la Escuela de San Carlos, que se encargara de la obra. Gedovius, en ese entonces era ya un hombre un poco avanzado en años y bastante aislado, a causa de una sordera congénita. Su vida se había debilitado dando clases y pintando retratos de encargo, a la manera de Lenbach y Kaulbach, a quienes aprendió a admirar en Munich, donde transcurrió gran parte de su juventud. Además, él mismo se declaró incapaz de emprender una pintura mural de grandes dimensiones.

Estas noticias nos llegaron al inquieto retiro de Coyoacán por boca del propio Alfredo Ramos Martínez, quien una tarde nos reunió para charlar, como tenía por costumbre, y nos dijo, poco más o menos:

• Vasconcelos quiere que se decore el Anfiteatro de la Preparatoria. A mí, me ha propuesto que me encargue de ese trabajo, pero yo no puedo subir a los andamios, debido a mi enfermedad del estómago. De no ser así, yo pintaría un grupo de mujeres tejiendo guirnaldas de rosas, bajo un cielo de otoño.

Como me he negado a emprender dicha obra, Vasconcelos me ha sugerido que los invite a ustedes, por si acaso alguno se interesa. Él se ha dado cuenta de que ustedes son, actualmente, las únicas esperanzas del arte mexicano y por eso les quiere dar una oportunidad. Ahora bien, los encargos son siempre encargos, compromisos, y el verdadero arte se hace sin compromisos con nadie...

Por lo general, los encargos oficiales son los peores en todo el mundo. Los ministros, casi siempre quieren que se les pinte la Abundancia, que es una mujer con un cuerno lleno de frutas, o cualquier otra alegoría, donde hay mujeres con balanzas, trompetas y ruedas engranadas.

El verdadero arte se hace frente a la Naturaleza. Un rincón de paisaje de Claude Monet, valdrá siempre más que todas las *grandes machines* de Jean-Paul Laurens y de Paul Delaroche. Ninguna necesidad tiene el artista de volverse cortesano y hacerles concesiones a los poderosos. ¿Ustedes creen que los grandes artistas del Renacimiento andaban en la sociedad de los príncipes y de los magnates? Pues están equivocados. Tintoreto y los demás, no eran más que unos obreros huraños, que comían pan y queso.

La labor humilde, frente a la Naturaleza, tal como ustedes la están realizando, ha sido siempre la labor de los grandes artistas. Claro está, que si alguno de ustedes quiere ir a pintar al Anfiteatro para ganarse unos cuantos centavos, puede decírmelo, y yo, con gusto, se lo comunicaré al Rector.

Naturalmente, ninguno de los pobres aprendices que escuchamos tan extraordinario discurso, nos atrevimos, de pronto, a proclamar nuestra fea codicia de pintar una pared por encargo. No obstante, al día siguiente, tras de arduas indecisiones, Ramón Alva y yo, sin ponernos de acuerdo, fuimos, cada quien por su lado, a hablar con el maestro Ramos Martínez.

Desconozco en qué forma se desarrolló la gestión de Alva; sólo sé que a mí, el maestro Ramos, como de costumbre, me alentó en forma graciosa y ligera, y me dijo que procediera a hacer algún boceto para que él pudiera llevárselo al Rector.

A los pocos días, me di cuenta de que Ramón Alva era mi único competidor, porque lo vi clavar —en una pared— grandes hojas de papel Manila, y comenzar a dibujar unas figuras desnudas de tamaño heroico, cosa desusada en una escuela naturalista, donde el desnudo, por ser poco natural, casi había sido excluido.

Por mi parte, procedí a trazar algunos proyectos en mi casa, sin llegar a ejecutar ninguno que me dejara satisfecho.

Más o menos en aquel momento llegó, procedente de Europa, Diego Rivera, quien huía del desequilibrio de la posguerra. Rivera era ya un artista formado, que regresaba a México después de quince o dieciocho años de vivir en España y en Francia. Su llegada no dejó de causar expectación, pues venía precedido de cierta fama hábilmente administrada en los periódicos y además, su tipo y su manera de vestir siempre se habían prestado para llamar la atención.

Recuerdo que recién llegado, hizo una visita a la Escuela de Coyoacán y, en tono campanudo, nos dio a entender que nuestra labor le parecía bastante insignificante. Nos habló, con gran suficiencia, del cubismo y de la cuarta dimensión. A punto de retirarse, declaró que lo único que le había interesado un poco, era un cuadro de Ramón Cano, que le parecía un *Douanier* Rousseau, y pidió regalado a su autor. También elogió, aunque con menos entusiasmo, un cuadro mío, que representaba unas matas de alcachofas, y se alejó, con su aspecto de tratante de ganado argentino, llevando el cuadro del nuevo aduanero bajo el brazo.

No tardó en llegar a mis oídos la noticia de que Vasconcelos le había propuesto a Rivera que pintara en el Anfiteatro, y que éste se había apresurado a aceptar.

Así se hallaban las cosas, cuando Charlot y yo nos hicimos amigos. Charlot, como es natural, tenía curiosidad por conocer los estudios de los pintores mexicanos, y empezamos a visitar la casa de los artistas de más renombre que yo podía frecuentar. Al llegar un día al estudio de Diego Rivera, en el edificio de San Pedro y San Pablo, pude darme cuenta por mis propios

ojos, de que el pintor ya estaba trabajando en los bocetos para la decoración del muro principal del Anfiteatro. No dejó esto de causarme cierta tristeza al sentir, de pronto, que se me había ido de las manos una oportunidad que, en aquel momento, yo creí que no se me volvería a presentar.

Mi amigo Charlot y yo, seguimos visitando de vez en cuando el taller de Diego Rivera, en vista de que él parecía tener gusto en recibirnos y platicar con nosotros en francés, lengua a la que se había acostumbrado durante su larga permanencia en París.

Aunque la oportunidad de pintar un muro aparentemente se había esfumado, la idea de la gran pintura monumental se fue desarrollando en nosotros, en forma más o menos subconciente. Nos sentimos insatisfechos con los pequeños paisajes pintados directamente del natural y empezaron a interesarnos, sobre todo, los problemas de la composición.

Un día emprendí un cuadro de grandes dimensiones, en el estudio de la Escuela de Coyoacán, el cual representaba un campamento zapatista. Charlot también quiso pintar algo monumental, y ensayarse en la técnica de la pintura al "óleo", que aún no había practicado. Comenzó un cuadro enorme, con un tema religioso, en el que tuvo el atrevimiento de usar el anatematizado color negro.

Esta nueva orientación de nuestros trabajos, en el medio impresionista de Coyoacán, no tardó en crearnos un ambiente de hostilidad entre nuestros compañeros, al grado de que casi no hubo día en que no encontrásemos algún letrero insultante escrito en la puerta del estudio.

El colmo fue cuando nos pusimos a grabar en madera, técnica que Jean Charlot había aprendido en su país y que empleaba con gran habilidad. Entonces, sí, el escándalo casi no tuvo límites: pintábamos sin modelos; proclamábamos que la composición es lo más importante de un cuadro; grabábamos en madera, que era tanto como poner el arte, que es cosa elevada, a la altura de las ediciones de corridos de Vanegas Arroyo; hablábamos en francés y, lo que es peor, tratábamos de cultivarnos leyendo toda clase de libros, cuando se pensaba que el

artista debe ser un perfecto ignorante y atenerse a copiar del natural.

La hostilidad en aumento hubiera acabado por hacernos abandonar la plaza, si no se hubiera producido un acontecimiento casi teatral, como tantos otros que la casualidad se complace en producir, para hacer la vida más divertida, y que vino a cambiar totolmente nuestras posiciones en la Escuela y a permitir que nos alejáramos de ella, como quien parte a una aventura maravillosa.

Un día entre los días, Vasconcelos, que acostumbraba visitar con frecuencia la Escuela de Coyoacán, llegó inesperadamente y, al recorrerla, acompañado del Director, entró en mi estudio y se detuvo a mirar el cuadro de los zapatistas que estaba yo pintando. En aquel momento, era yo el primero que pintaba una escena de la Revolución, con gran disgusto de todo el mundo, como ya se dijo, y muy especialmente de Ramos Martínez, quien no concebía que se pudiera pintar un indio con cananas y pistola, cuando era más a lo Millet pintarlo con una olla entre las manos.

Vasconcelos, ante la consternación de los presentes, declaró que yo podía pintar muros en la Preparatoria, y me invitó para visitarlo en la Rectoría, al día siguiente.

Cuando lo vi en su despacho, me dijo que escogiera yo mismo las paredes que quisiera en el edificio de la Preparatoria, dejándome en libertad en cuanto al tema y a la técnica. Me pidió, además, que invitara también a pintar a todos aquellos de mis compañeros que juzgara capaces de enfrentarse con un problema mural, y añadió: "Ya le había yo dicho a Diego Rivera, que invitara a algunos jóvenes artistas que se interesaran en hacer pintura mural; pero Diego no ha invitado a nadie."

Con esa autorización, invité a mis amigos de Coyoacán: Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Enrique Ugarte, quien no aceptó por no atreverse a abordar un problema tan complicado como es la decoración mural, y Mateo Bolaños, que tampoco aceptó porque, con esa sensibilidad enfermiza que ya anunciaba la locura que había de destruirlo

prematuramente, me declaró que él no trabajaría jamás cerca de Diego Rivera, porque su risa de hiena le hacía un daño casi físico. Inútil me parece decir que al primero que invité, fue a Jean Charlot. Éste, sin embargo, estuvo a punto de no ser aceptado por Vasconcelos, cuando le presenté la lista de los nombres que yo proponía, debido a su nacionalidad extranjera; pero busqué a Diego Rivera, que era nuestro amigo, y con el apoyo de su opinión, logré fácilmente una mejor acogida para mi camarada francés, en el espíritu abierto de José Vasconcelos. Y no sólo eso, sino que Diego le pidió que, tanto Charlot como yo, fuéramos nombrados sus ayudantes.

Todos nos pusimos a trabajar, llenos de optimismo. Charlot y yo escogimos dos paredes en el tercer tramo de la escalera principal de la Preparatoria, que se encuentran frente a frente y, de mutuo acuerdo, convinimos en los temas que íbamos a desarrollar, así como en la escala que había que darles a las figuras, para que nuestra obra tuviera unidad.

Jean optó por representar la violenta imposición de la religión cristiana, llevada a cabo por los españoles sobre los indios. Para representar esto, tomó el pasaje histórico de la matanza de indios perpetrada por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor de Tenochtitlán y yo, que no me sentía inclinado a los temas históricos y que deseaba, a toda costa, pintar algo más genuinamente mexicano, escogí una escena moderna de danzantes en el interior de una iglesia, convenciéndome a mí mismo de que dicha escena bien podía simbolizar la persistencia de la idolatría indígena, a través de los ritos católicos, y llegar a ser, de ese modo, el complemento del tema adoptado por mi vecino de pared. Me basaba para esta interpretación, en un relato que me había hecho mi hermano de un incidente curioso, acaecido en la iglesia de un pueblito de la sierra de Puebla, relato que, transmitido más tarde por Jean Charlot a Anita Brenner, sirvió a ésta última de leitmotiv para su libro *Ídolos tres los altares.** El relato consistía en lo siguiente: al estarse efectuando unas danzas alrededor de

* Versión castellana publicada por Editorial Domés, México, 1983. [N. del e.]

una imagen de la Virgen, a causa de la trepidación, la imagen se había caído dentro del nicho de cristal, cuya llave sólo poseían los indios, y había quedado al descubierto una pequeña figurita tallada en piedra que representaba a la Diosa del Agua y que, desde tiempo inmemorial, había permanecido disimulada bajo el rico manto de Nuestra Señora. Fuera o no cierto este relato, me pareció una estupenda justificación ideológica para mi cuadro.

Con objeto de documentarme sobre los trajes y movimientos de los danzantes, procuré la amistad de un capitán de danzas, quien me llevó a presenciar los ensayos de su congregación. También Luciana, una modelo india de la que había yo pintado muchos cuadros, me llevó a su pueblo, donde pude tomar gran cantidad de datos. Mis modelos, hasta entonces, siempre habían sido indios, pero al acercarme más a ellos, acabé por mirarlos con verdadero interés, por no decir cariño, que pudiera parecer demagógico, y me propuse darle monumentalidad a sus tipos raciales, sin occidentalizarlos (láminas 26a, 26b).

En lo que se refiere al problema plástico propiamente dicho, optamos Jean y yo por valernos, para distribuir las masas de nuestra composición, de las diagonales del polígono mural. Charlot resolvió su problema con elegante soltura, y nuestras discrepancias principiaron, cuando él trató de imponer demasiado su criterio y su gusto, sobre la manera de resolver mi composición. Sin embargo, nada grave pasó entre nosotros, y yo seguí adelante testarudamente por el camino que me había parecido bueno.

Cuando nuestros proyectos estuvieron listos, creímos que lo más fácil era dirigirnos a Carlos Mérida, preparador de colores de Diego, para preguntarle cuáles eran los ingredientes que se empleaban en la "encáustica", procedimiento que Diego iba a usar. Mérida nos dijo, en el tono misterioso que tienen siempre sus palabras a causa de su sordera, que Diego le tenía prohibido revelar los secretos de su técnica.

Ante semejante contratiempo, pensamos en el "fresco", y resolvimos investigar, por nuestra cuenta, Ramón Alva de la Ca-

nal, Charlot y yo, ya que a nuestros otros compañeros poco parecía preocuparles el serio problema que se nos presentaba.

Carlos Mérida, para demostrarnos su compañerismo, nos aconsejó emplear en el muro la misma preparación que él acostumbraba para sus telas y que se componía de blanco de España y grenetina. El ingenuo ensayo de esta preparación fue desastroso, como bien se podrá imaginar. Por otra parte, ningún maestro de pintura de la Escuela de San Carlos nos podía sacar del aprieto, porque nadie había pensado en la posibilidad de pintar un muro y, por consiguiente, se desconocían todas las técnicas.

De pronto, pensé en los maestros de arquitectura, de quienes se supone que han leído a Vitruvio y a otros autores que, indudablemente, han conservado las recetas tradicionales de todas las técnicas que se relacionan con el arte de la construcción. Me informé, con los estudiantes de arquitectura, sobre quién era el maestro que ellos consideraban como el más versado en estas materias y todos al unísono me dijeron que el más entendido de todos era el maestro Ruiz, quien estaba encargado de dirigir las obras de reconstrucción del edificio del Ayuntamiento (hoy Departamento del Distrito Federal), en el Zócalo.

Acompañado de Ramón Alva, me presenté en el despacho de tan sapiente personaje y después de hacerle varias reverencias y de decir, lleno de timidez, al saludarlo tres veces: "Maestro, Gran Maestro, Sublime Maestro", le pregunté abiertamente si nos podía explicar cuál era el procedimiento de pintura "al fresco" o si podía indicarnos algún libro de consulta.

El maestro Ruiz, nos hizo saber amablemente, pero con suficiencia, que el "fresco" era imposible de practicarse en nuestro clima; que, además, requería una habilidad tan extraordinaria, que ni el mismo Miguel Ángel había podido practicarlo. En una palabra, nos hizo sentir nuestro atrevimiento al querer pintar una pared, sin haber estudiado en la Escuela de San Carlos y, por último, benévolamente, nos aconsejó el uso de unas pinturas marca "Alabastina", de fabricación americana, que podían adquirirse a buen precio en cualquier tlapalería de primera y que

tenían la ventaja estupenda de ser lavables y de venir ya preparadas en medios tonos, lo que nos facilitaría enormemente el trabajo de armonizar el colorido de nuestras pinturas, puesto que desconocíamos todas las reglas que hay sobre el particular. Confieso que Alba y yo salimos de su despacho comentando el incidente en términos profanos, que no es posible transcribir.[1]

Recurrimos entonces a los libros. El señor Picaseño, bibliotecario de Bellas Artes, se llenó de orgullo al poner en nuestras manos los libros de Pacheco y de Palomino, que forman parte de los tesoros que están a su cuidado. Por mi lado, conseguí, en una librería francesa, una obra de Vibert llamada *La science de la peinture,* obra que ya había visto entre los libros de Diego Rivera. Con gran sorpresa, descubrí que en aquel volumen venía la receta de la pintura "a la encáustica", inventada por el autor (químico de la Casa Lefranc), misma que Rivera estaba empleando y que él decía haber descubierto al estudiar los murales de Pompeya.

¡Años maravillosos de ingenuidad, siempre sorprendida! El prólogo de ese libro es una diatriba contra el "fresco", al que el autor tacha de pintura bárbara y falta de recursos, palabras que ya, varias veces, habíamos escuchado en boca de Rivera, en tono irónico por cierto, cada vez que nos oía hablar del intento de renovar la única técnica mural por excelencia, que existe desde los más remotos tiempos hasta nuestros días.

Una vez en nuestro poder la tan deseada receta, todos convinimos en emplearla, incluso Revueltas y Cahero. A pesar de todo, por conducto de mi amigo el librero francés, conseguí *El libro del arte* de Cennino Cennini, donde encontramos una de las

[1] En los archivos de la Academia de San Carlos hay una copia al carbón de una carta de Ramos Martínez dirigida a Ruiz sobre esta visita. 1922, carpeta 12, "Correspondencia del director."

México a 10 de julio de 1922.
Al Sr. Arquitecto Luis R. Ruiz.

Estimado maestro:
Esta carta presenta a mi estimado amigo, el señor Fernando Leal, quien desea pedir sus consejos en relación con la argamasa. Le agradecería lo recibiera con su acostumbrada amabilidad.

más claras explicaciones de la técnica. Consulté, además, un libro curioso del siglo XVIII, que provenía de la biblioteca de mi abuelo, con el siguiente título:

Secretos
de artes
liberales
y mecánicas.
Recopilados y traducidos
de varios y selectos authores, que tratan
de phísica, pintura
arquitectura, óptica, chímica, doradura y charoles,
con otras varias curiosidades
ingeniosas.
Su author
el licenciado D. Bernardo
Montón
con privilegio.
En Madrid: En la oficina de Antonio Marín, año
de MDCCXXXIV
Véndese en casa de los herederos de Francisco Medel del Castillo,
mercader de libros, frente de San Felipe el Real.

En este volumen, comido por la polilla, encontré también una clara explicación del modo de pintar sobre aplanados frescos, y se lo comuniqué a mis compañeros.

Con toda esta documentación acumulada, sólo faltaba ensayar prácticamente el procedimiento y, para eso, pedimos un albañil y un poco de cal y de arena a José Vasconcelos, quien, pasando sobre la oposición del ingeniero Méndez Rivas, encargado de la obra de la nueva Secretaría, ordenó que se nos proporcionara cuanto pedíamos.

Con cal mal apagada y arena mal lavada, nos pusimos a hacer pequeñas experiencias, en medio de las cuales, Diego, para no perder el ascendiente de maestro que a toda costa quería mantener sobre nosotros, haciéndose pasar por enterado, nos aseguró que los albañiles italianos, a los que él había visto trabajar, amasaban el mortero con las manos y lo aplicaban con los dedos

sobre la pared. No tardamos en darnos cuenta de que aquello no era más que ignorancia, o peor, mala fe.

Continuamos experimentando por nuestro lado y, finalmente, la primera prueba bien realizada fue la cabeza de una de mis figuras de danzantes, con sus plumeros y demás adornos, que pinté en uno de los pilares de lo que ahora es el vestíbulo del Anfiteatro.

Ante tan buenos resultados, Jean me propuso cambiar de plan y usar el "fresco", en vez de la "encáustica", para lo cual sólo era necesario simplificar un poco el esquema de color de nuestros bocetos. Me opuse, pues me disgustaba la idea de empobrecer el colorido de mi composición (grave error, por falta de experiencia, ya que aún no sabía en qué grado es rica la paleta del fresquista) y persistí en pintar a la "encáustica", también por considerar que éste es un procedimiento dispendioso, que tal vez nunca volvería a tener la oportunidad de ensayar. La testarudez que me viene de algunos de mis antepasados de origen vasco, me llevó a distanciarme de mi gran amigo Charlot, quien, a su vez, sin oír mis razones, se lanzó a pintar "al fresco" su pared, cambiando, como es natural, el plan de color que en un principio habíamos convenido en sostener.

La decisión de Charlot, a través del vidrio de aumento de la pasión juvenil, la consideré como una negra traición y nuestro trato se volvió, a partir de ese momento, casi agresivo. (Algo semejante sucedió entre Alva de la Canal y Fermín Revueltas.)

En ese estado de tirantez nos hallábamos, cuando vino a exaltar más los ánimos la llegada a México de David Alfaro Siqueiros, amigo mío de la infancia, quien había estado como escribiente de la Legación de México en Madrid, durante tres o cuatro años. Traía la cabeza llena de ideas socializantes. Vasconcelos le dio también paredes para pintar en la Preparatoria y él, al poco tiempo, nos propuso la fundación de un Sindicato de Obreros Libres de la Plástica, el cual vino a agravar nuestras rencillas, que Diego veía aumentar, y aun fomentaba con aire bonachón.

En un momento de violencia, renuncié como miembro del Sindicato y me atraje el boicot de mis camaradas, quienes olvidaron, en la especie de histeria que empezaba a propagarse entre nosotros, que yo había sido el que los había escogido, entre todos mis amigos, para transmitirles la invitación de Vasconcelos. Pero estas consideraciones se calificaban, en aquel momento, como débiles sentimentalismos.

Mi ayudante creyó oportuno ejercer la acción directa, rompiendo los vasos que contenían mis colores y llevándose mis pinceles y mi caja de compases. El daño material, lo pude fácilmente remediar, pero pronto me di cuenta que nuestras disensiones acabarían por entorpecer nuestra obra de renovación y pondrían en peligro nuestro porvenir como artistas.

A estas prematuras rencillas profesionales y pugnas de gremio, se vinieron a sumar la hostilidad y la incomprensión de los profesores y alumnos de la Escuela Preparatoria.

Por mi parte, perdí definitivamente la amistad de Charlot, para mí tan valiosa, cuando algún solícito inoportuno me aseguró, cosa que no debí creer nunca, que Charlot, quien terminó su trabajo antes que los demás, trataba de convencer al Ministro para quitarme el contrato de pintar en la pared frontera a la suya. Estallé en un arranque de ira, y Charlot, con más cordura que yo, se dejó insultar estoicamente.

Nunca podremos lamentar bastante el daño que aquel puñado de temperamentos caprichosos nos causamos, unos a los otros, dejándonos llevar por rabias casi infantiles, convirtiéndonos en el juguete de quien, tal vez, estaba interesado en desunirnos para poder destruirnos mejor.

Las cosas, sin embargo, hubieran podido llegar a la tragedia. En una ocasión, después de un banquete que le ofrecimos a José Vasconcelos, ya Ministro de Educación Pública, Nacho Asúnsolo, el escultor, quiso obligarme, pistola en mano, a pedirle disculpas a Charlot por haberlo ofendido. Semejante procedimiento era el menos adecuado para lograr una reconciliación entre amigos y, ante mi negativa rotunda, Nacho, que había bebido un

poco, disparó un tiro que, afortunadamente para mí, la mano amiga de Miguel Othón de Mendizábal, desvió oportunamente.

Sin querer, debido tal vez a nuestra inexperiencia o al carácter un poco histérico de los artistas, todos trabajamos para destruirnos, y dejar que Diego Rivera alegremente se adueñara, durante años que todavía se prolongan, del campo de la pintura.

No sería raro que este relato aún estuviera impregnado de pasión; pero únicamente quiero aclarar, antes de darle fin, que no he tratado de darme el mejor lugar en esta gesta gloriosa, sino de narrar los acontecimientos tal y como se sucedieron.

Puede haber otras verdades, pero ésta es la verdad que yo viví.

Fernando Leal

México, agosto de 1946

14. REMINISCENCIAS DE RAMÓN ALVA DE LA CANAL

Le pedí a Ramón Alva de la Canal que relatara con sus propias palabras sus experiencias cuando pintó su primer mural, *El desembarco de la Cruz.* Lo que sigue es la transcripción de su manuscrito original, al que considero una verdadera prueba de su amistad pues aunque desde esa época Ramón ha pintado otros murales espectaculares, él ha eludido sistemáticamente la fama que le corresponde (lámina 27a).

Fue Revueltas, el pintor Fermín Revueltas, mi gran amigo, el que me dio la noticia, y me invitó a ir a la Escuela Preparatoria para escoger los murales que íbamos a decorar.

Recuerdo con qué entusiasmo nos apropiamos de los muros más grandes que encontramos. Ya para entonces, Jean Charlot, Fernando Leal y Emilio García Cahero habían seleccionado los suyos.

Firmamos el contrato con el licenciado Lombardo Toledano, quien era en ese tiempo director de la Preparatoria, por la suma de cuatrocientos pesos y un término de dos años para finalizar la futura decoración.

Se nos dio un anticipo, y nos apresuramos a comprar madera para andamios, acuarelas, rollos de papel, reglas, escuadras, pinceles, colores; así como otras mil cosas...

Diego nos aconsejaba que pintásemos al fresco —procedimiento que no conocíamos; y por más que preguntábamos, nadie nos daba una explicación aceptable sobre ese asunto.

Recuerdo que los más se inclinaron por la encáustica, influidos por el sistema que seguía Diego Rivera; tanto Revueltas como yo convinimos en emplear el fresco para realizar nuestros proyectos. Así fue que cada uno compramos una tonelada de cal y una camionada de arena. No sabíamos que un barril de

cal nos hubiera bastado. Mandamos hacer unas grandes artesas de madera, según indicaciones aprendidas en el libro de Palomino sobre pintura que, en mi búsqueda, encontré en la Biblioteca de Bellas Artes. Apagamos la cal; separamos aquellas piedras que reventaron primero, las tamizamos en una tela de alambre muy fina y las pusimos a podrir en las artesas. Teníamos buen cuidado de remover la mezcla todos los días y, al siguiente, de quitarle, con un recipiente, la corteza serosa que se le formaba encima. Palomino aconsejaba seguir este sistema durante uno o dos meses, y así lo hicimos.

Mientras tanto, luchábamos por hacer los proyectos. No se nos había dado ningún tema para que lo desarrolláramos. Esto nos hubiera facilitado el camino. Por fin, decidimos ejecutar dos temas sobre la conquista de los españoles. Escogí la implantación de la cruz sobre la primitiva religión azteca (lámina 27b).

A media preparación de la cal, hicimos las primeras pruebas al fresco. Me compré una cuchara de albañil y una llana de las que usan los yeseros, y me puse a enjarrar pequeños trozos de muro. Recuerdo que Diego Rivera nos otorgó la primera clase sobre la manera de colocar el aplanado: tomó con la mano un poco de la mezcla que yo había hecho, formó una tortilla y la aplastó sobre una de las paredes; en seguida cogió una caja de acuarelas, y pintó una pequeña cabeza.

Por razón natural, creí en la imposibilidad de aplanar toda una pared de cerca de setenta metros cuadrados con la palma de las manos, pero, siguiendo los preceptos de Palomino, elaboré la mezcla que me iba a servir de mortero, con una parte de cal por dos de arena. Para el revoque, ocupé dos de cal por una de arena. Aunque Palomino indicaba también el empleo de polvo de mármol, no lo utilizamos por lo pronto.

Encima de una de las pruebas que puse sobre la superficie del muro que íbamos a decorar, pinté una cabeza. Recuerdo que me había pasado todo el día trabajando. No había siquiera ido a comer. Eran como las seis o siete de la tarde. Pintaba rodeado por todos los estudiantes preparatorianos que, con bur-

las o cierto interés, observaban lo que realizaba. De repente, sentí un proyectil que cruzaba el aire, y con puntería admirable, se estrelló un huevo en mi trabajo del día. Furioso, los insulté; vi al subdirector; me quejé, etcétera. Pero, como desgraciadamente no sabía quién había sido el autor de la fechoría, todo quedó en lo mismo.

Seguí mis pruebas. También mi proyecto. En éste teníamos grandes dificultades de perspectiva que no hallábamos cómo resolver. Consultamos a Diego, y nos concedió una explicación tan complicada, que nos desorientó más. Para resolver el problema, tapizamos la pared con papel manila. Revueltas y yo nos pusimos a dibujar directamente nuestro proyecto. Nos pasábamos la mayor parte de la noche trabajando para huir del ruido de los alumnos de la escuela, y poder así tener más calma.

Mientras tanto, Jean Charlot comenzó a pintar su muro al fresco. Si bien es cierto que dicho procedimiento me había interesado desde el principio, me entusiasmó más cuando vi los negros profundos y aterciopelados de su pintura.

Durante las pruebas que elaboré, inicié el empleo del blanco de San Juan como lo indicaba el libro: se pone cal en un recipiente y, después de removerla, hay que esperar a que se asiente lo más grueso y pesado. En seguida se decanta en otro recipiente el agua lechosa, dejándola asentar completamente; se decanta el agua una vez que está clara, y el residuo se deja secar, formando un pan de donde se toma el color, ya sea solo o mezclado con otros colores, obteniendo coloridos mates de mucha y muy bella calidad.

Más adelante, Revueltas se decidió por la encáustica, al parecerle demasiado laborioso el sistema del fresco.

Jean Charlot terminó su fresco. Leal y Cahero empezaban a pintar en encáustica. A Revueltas y a mí se nos llamó a la contraloría de Hacienda, y se nos obligó a que, en un mes, se terminara el trabajo. Alegamos que teníamos dos años de término para realizarlo, pero se nos contestó que como el Gobierno era menor de edad, no tenía palabra.

Para mí, esto no hubiera tenido más significado que desconfianza, ignorancia y capricho de las autoridades, sí, días antes y de manera casual, no hubiese encontrado al pintor Roberto Montenegro, quien me dijo: "Tenga cuidado, que se le van a echar encima." La advertencia me hizo pensar en las envidias o en el temor de que uno pudiera salir avante en su tarea. Uno era politiqueado por los mismos camaradas. Confieso que, por estar con la preocupación y las mil dificultades para resolver una técnica desconocida, no me ocupaba de mis compañeros. Esa actitud me llenó de coraje y pena, al grado que caí enfermo. Al restablecerme, me dediqué de lleno al trabajo y, en un mes justo, terminé el muro.

Pinté las primeras tareas conforme a mi plan, con blancos opacos y gran calma, desechando lo que no me gustaba. Pero, después del incidente, no tuve tranquilidad ni tiempo suficiente para ello, y utilicé los colores en forma de aguadas, utilizando el blanco de la pared para rebajarlos.

Recuerdo que Diego iba todas las tardes a verme pintar. Él comenzaba a decorar la Secretaría de Educación.

Cuando daba yo los últimos toques, me habló Orozco preguntándome sobre el procedimiento que había seguido. Le hablé, sobre todo, del empleo del blanco de San Juan que daba unos colores opacos, y de que si yo no lo había empleado hasta terminar, había sido por la premura de tiempo.

Para mayor contratiempo, tuve un error en los dibujos del proyecto. Los había agrandado y me sobraba como medio metro; de haberlo pintado así, no me hubiese alcanzado el muro. ¿Qué hacer? Con el tiempo encima, nervios, sin el suficiente sosiego, me dispuse a pintar y a componer directamente sobre el muro, sin hacer más caso al proyecto primitivo, pintando figuras que imaginaba delante de la pared.

Así fue, de esa manera trágica, como pinté mi primer muro.

Noviembre de 1946

Ramón Alva de la Canal

15. REMINISCENCIAS DE JEAN CHARLOT

Pavillon de Marsan. Exposición Saint Jean.
Charlot (Louis Henri Jean)
31 bis Avenue Alphand, Saint Mandé (Seine).
102. Dos frisos en escala de 1/10 para la decoración de una iglesia.
103. Via Crucis. 14 estaciones y un frontiscipio. Grabado en madera.
104. Tres diseños para paños litúrgicos.[1]

ESTA FUE mi contribución a la exposición de arte litúrgico llevada a cabo en el Louvre en 1920, que incluía mi primer intento serio en pintura mural. El núm. 102, una acuarela, fue comentada favorablemente por un crítico: "Este artista merece ser conocido como un pintor de frescos, un género al que tiende a consagrar cada vez más atención."[2] Sin embargo, a los murales proyectados no se les permitió madurar. Aunque fueron planeados con la aprobación del cura responsable, el digno hombre cambió de opinión en algún momento entre el préstamo de los planos de su iglesia y la terminación de los dibujos a escala. Se negó, incluso, a mirar los bocetos. Esta primera decepción, ante la evidencia de que un pintor muralista nato nada vale sin un muro, no sería la última. No obstante, la experiencia fue vital para inducirme a dejar la Francia de la posguerra por México.

Mi bisabuelo había hecho lo mismo un siglo antes. Como resultado, mi abuelo, Luis Goupil, nació en la ciudad de México de madre con ascendencia azteca. Luis también se casó allá, y se sintió tan ligado al país de su mujer que, cuando ocurrió

1 Catálogo de la exposición.

2 C. de Cordis. "L'art religieux de Jean Charlot", en *La Revue Moderne,* abril de 1921.

la intervención militar francesa, el acontecimiento no fue para él sino un interludio incómodo.

Mi abuelo era un charro notable, buen jinete y hábil coleador, que podía detener un toro encarrerado, pasando la cola entre su rodilla y la silla del caballo en movimiento. La segunda mitad de su larga existencia la vivió en París, todavía orgulloso de su teatralmente bordado traje de montar. Cuando el académico Jean-Paul Laurens pintó un tema histórico para el Salón de París: *Los últimos momentos del emperador Maximiliano,* el abuelo le prestó como modelo su espléndido traje de charro que, en el cuadro, luce el oficial mexicano encargado del pelotón de fusilamiento.

En su vejez, los pensamientos de Luis volvían al México que tanto amaba. Juguetonamente, nos lazaba a mi hermana y a mí mientras corríamos y cuando se enojaba, pasaba del francés sereno a los tempestuosos juramentos mexicanos. Su departamento en París estaba atiborrado de recuerdos: dos paisajes de Velasco, mostrando los volcanes; un escuadrón de pulgas vestidas mexicanas; un ejército de figurillas de cera, ensayando los mismos papeles sencillos que me deleitaban cuando niño y que, más tarde, resurgieron en mis pinturas: tlachiqueros extrayendo aguamiel de los magueyes, tejedores de petates, cargadores trotando, y los quehaceres de la cocina mexicana: mujeres moliendo masa, echando tortillas, avivando el fuego de los braseros con aventadores de palma.

El tío Eugène Goupil acumulaba vorazmente antigüedades prehispánicas y hasta poseía algunos de los materiales originales que coleccionó, en el siglo XVIII, el caballero Boturini Benaducci. Sus ídolos, libros, facsímiles de los códices impresos en forma privada y los catálogos explicativos acostumbraron mis jóvenes ojos a los ángulos rechonchos de la belleza azteca. A los trece años, aunque menor de edad, convencí a un asombrado burócrata barbado a que me dejara entrar en el departamento de manuscritos de la Bibliothéque Nationale, para que pudiera tener en mis manos, absorber y copiar los códices que mi tío Eugène había donado a la nación.

Desiré Charnay, el arqueólogo pionero, era un buen amigo y vecino del abuelo, casi ciego por aquel entonces, pero todavía excelente narrador. Volvía a representar para mí sus aventuras en la selva, me dejaba hojear los portafolios de sus amarillentas fotografías en colodión, que fueron las primeras en dar al mundo una presentación realmente objetiva de ruinas fabulosas: Mitla, Uxmal, Palenque, Piedras Negras. Una vez, en una tumba ubicada en la cuesta del Popocatépetl, Charnay descubrió la momia de un niño, enterrada entre juguetes: un silbato en forma de coyote y un perro de arcilla con ruedas. Ilustró el descubrimiento en su *Ancient cities of the New World,*[3] sólo para que una nueva generación de sabios se burlara de él: ¿No era un hecho conocido el que las culturas prehispánicas no poseían la rueda? Era preciso que el viejo se retractara de lo dicho. Charnay se aferró a la verdad, y murió en un romántico desprestigio. Treinta años más tarde, hallazgos similares vindicaron el suyo.

Con motivo de mi primera comunión, me regaló el silbato de barro en forma de coyote. Me encantaba hacer sonar su única nota melancólica y tierna, hasta que una demasiada realista descripción del estado en que Charnay había encontrado a su pequeño poseedor indígena, hizo que mis padres me obligaran a dejarlo.

Todavía siendo un escolar, en el camino de la Chaussée d'Antin al Liceo Condorcet, pasaba horas frente a las galerías de arte de la calle de La Boétie, embriagándome con sus escaparates. Cuando fui adolescente, copié cuidadosamente al carbón los moldes de yeso desparramados por los corredores de la École des Beaux-Arts, con una réplica a escala natural del *Juicio final* de Miguel Ángel como telón. En el Louvre, soñé larga y profundamente frente a la batalla de Uccello, que los encargados del museo —quienes preferían mucho más a Carlo Dolci— guardaban en la pequeña sala donde arrinconaban a los primitivos italianos.

Posteriormente, ya un joven en los Cuerpos del Ejército Co-

[3] Londres, Chapman and Hall, 1887.

lonial, vestido de caqui en la Navidad de 1918, entré con mi batería de 75 en la Alemania derrotada. En la cabalgata, que duró todo un año a lo largo del Rin, descubrí los dos polos magnéticos del arte germano: los primitivos de Colonia que aseguraban sus formas llenas en gordinflones rosados y azules, en contraste con el macabro esplendor de Mathias Grünewald.

Mi padre murió durante la guerra, y mi hermana se casó poco después. La Francia de la posguerra parecía desértica después del fiasco de mi mural. Yo conocía México a través de los ojos de mi abuelo; sabía también que tíos y primos, a quienes mi madre amaba tiernamente, vivían allá.

El *Flandres* nos llevó a mi madre y a mí, en una parada de reabastecimiento, a Puerto México,* Veracruz, puerto principal en desuso de la línea férrea transítsmica, vuelta obsoleta con la apertura del Canal de Panamá. El México tropical: jóvenes tehuanas con flores naturales trenzadas en sus cabellos, casas sobre pilotes y cerdos negros revolcándose por debajo, calles de marineros y mujeres multicolores, camas de latón con colchas de percal en celdas que se abrían a la calle, me causaron un impacto más fuerte que el desembarco final en Veracruz, el 23 de enero de 1921.

Ramos Martínez, director de la Academia de San Carlos, me recibió muy cortésmente y me permitió pintar en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán. Ahí, compartí el estudio de Fernando Leal, con su mirador arqueado que daba sobre un espléndido follaje, pero el cubismo había estropeado ya el hermoso paisaje. Fue Nacho Asúnsolo, el escultor, quien me presentó a Rivera. El pintor se complació de poder hablar francés y de platicar sobre lo que habíamos dejado atrás, en París.

Pronto estaba yo trabajando para Rivera en *La Creación*. Un mes después de empezar a laborar en el Anfiteatro, empecé mi propio mural. En París, me había enamorado de la textura, la transparencia y la falta de *cuisine** de los frescos portátiles de

* Hoy Coatzacoalcos. [N. del e.]

* Preparación, elaboración práctica. [N. del e.]

Marcel Lenoir, un muralista sin un edificio que decorar, quien se había vuelto albañil para construir pequeñas paredes de ladrillo y poder, así, satisfacer su ansia de murales. Decidí, desde un principio, pintar mi pared al verdadero fresco. Le pedí prestado a Diego el tratado francés de Paul Baudouin, fundador de la escuela de fresco de Fontainebleau; al mismo tiempo, cultivaba e investigaba las técnicas de los albañiles y las argamasas mexicanas, tarea fácil en el edificio de la Preparatoria, donde había una parte todavía en proceso de construcción. Mientras ayudaba a Rivera en el Anfiteatro, utilicé el tiempo libre que tenía para trabajar en mi proyecto.

Anotaciones en el diario:

"19 de abril, 1922: Ver la pared para decorar." Esta pared estaba en el tramo superior de la escalera principal. La escogí por su forma diagonal, que contrastaba con la rutinaria forma rectangular de la pintura de caballete.

"6 de mayo: diseño geométrico para la pared." Mostraba afinidad con el estilo dinámico del cubismo —del tipo pistón y dientes de rueda— que yo había practicado en Francia.

"9 de mayo: proyecto dibujado."

"20 de mayo: firma del contrato con Lombardo Toledano." La escuela pagó el material y el andamio. Recibiría cuatrocientos pesos por mi trabajo.

"21 de mayo: fui a ver el mural en Epazoyucan. Pintado al temple en blanco y negro, con azul y rojo añadidos en encáustica." Con razón o sin ella, en la rápida apreciación de la técnica de Epazoyucan, mi admiración por esta obra sugería el uso de una técnica mixta para el mío, un verdadero fresco en colores tierra, con toques de puro bermellón incorporados en encáustica.

"13 de junio: andamio listo."

"22 de julio: Un estudiante se une a otros cuatro para darme una paliza." Se habían enojado por el hecho de que mi andamio obstruía el camino más corto para bajar la escalera.

"14 de septiembre: pared lista." Esto significaba que había sido puesto el revestimiento de textura áspera, sobre el cual se

coloca por secciones, a medida que progresa la pintura, una capa lisa.

"18 de septiembre: termino boceto para la pared." Un diagrama geométrico a escala de 1/10, que podía ser ampliado al tamaño de la pared con regla y compás, y que evitaba la tarea rutinaria de cuadricular. Fue esta maraña de líneas rectas y segmentos de círculos con apuntes numerados, la que sometí a la aprobación del secretario Vasconcelos. Tomó el diagrama al revés y, manteniéndolo así, dio su visto bueno, con valiente optimismo.

"19 de septiembre: empiezo a trazar sobre la pared." Ampliaba el diagrama a escala completa sobre la ruda capa de argamasa.

Ahora todo estaba listo para empezar a pintar. Dos asientos en el diario, fechan el comienzo y el final de la obra.

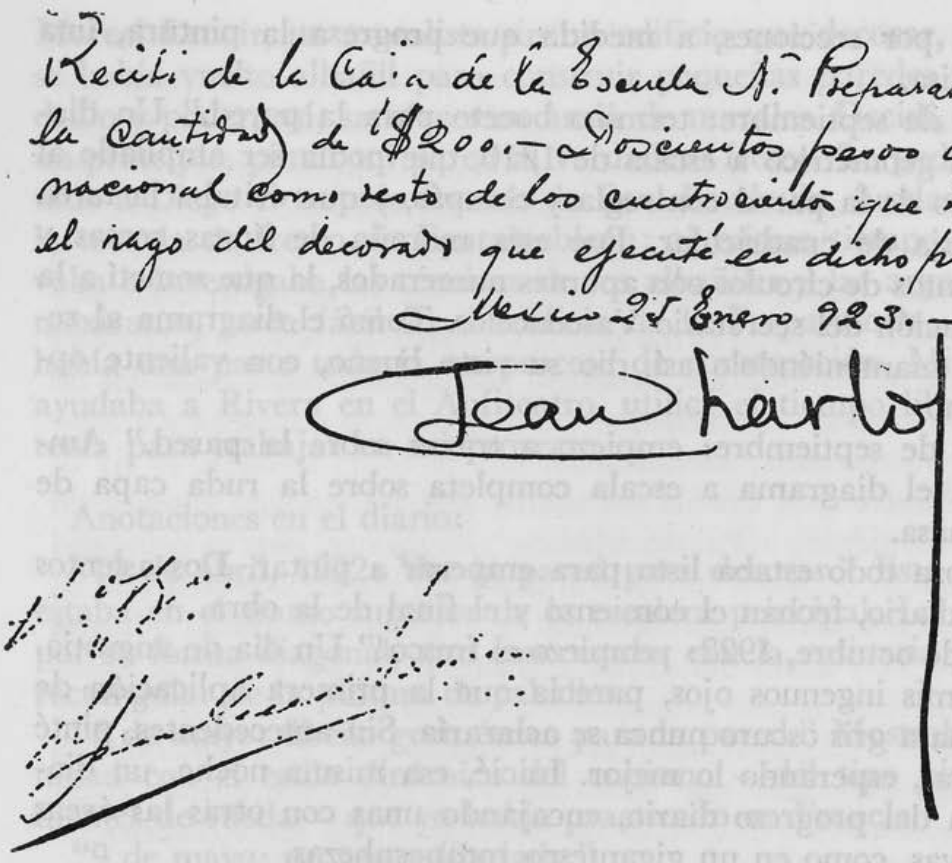
"2 de octubre, 1922: ¡empiezo el fresco!" Un día de angustia. Para mis ingenuos ojos, parecía que la primera aplicación de argamasa gris oscuro nunca se aclararía. Sin antecedentes, pinté a ciegas, esperando lo mejor. Inicié, esa misma noche, un diagrama del progreso diario, encajando unas con otras las áreas sucesivas, como en un gigantesco rompecabezas.

"25 de noviembre: pinto la inscripción a la izquierda." Un lógico pie de página para un sólido trabajo técnico y, en ese tiempo, una verdad obvia, decía: "Hízose este fresco en México y fue el primero desde la época colonial. Pintólo Juan Charlot e hizo la fábrica el maestro albañil Luis Escobar." Esta firma fue la última jornada del fresco propiamente dicho, que me tomó treinta y siete días hacer (láminas 28a, 28b).

Faltaba el colorido de las lanzas en bermellón. Este pigmento, sulfuro de mercurio, era demasiado pesado para el fresco y fue aplicado en encáustica. No podía superponerse, sino hasta que la pared estuviera completamente seca.

"31 de enero: termino el fresco. Desmonto los andamios."

"1º de febrero: inauguración del fresco. Muchos amigos, refrescos y galletas." El festejo se debió a la iniciativa de Siqueiros (lámina 28c, ilustración XI).


Recibí de la Caja de la Escuela N. Preparatoria la cantidad de $200.- Doscientos pesos oro nacional como resto de los cuatrocientos que importa el pago del decorado que ejecuté en dicho plantel
Mexico 25 Enero 923.-
Jean Charlot

xi Recibo de pago por el primer fresco de Jean Charlot, autorizado por Vicente Lombardo Toledano, Director de la Escuela Nacional Preparatoria.

Vasconcelos vino al día siguiente, y dio su aprobación verbal: encontró la obra "bastante fuerte".

Un memorando, escrito en la época, detalla el procedimiento técnico seguido en el fresco de la Preparatoria:

> Pared. Lavada y descubierta hasta el nivel de piedra, principalmente de tezontle.
>
> Capa tosca. Una parte de cemento por cinco de arena, esparcida sobre la pared con una llana.
>
> Revestimiento final. Una parte de cal por dos de arena fina, cemento añadido en la proporción desde 1/4 hasta 1/7 de la cantidad total de argamasa. Espesor, 1/6 de pulgada. Se utiliza argamasa repujada, lisa o tosca, para algunas bisagras de armadura, incrustada

con un troquel para el diseño general, o embutida con aplicaciones de metal...

Pigmentos. Polvo en agua, la pintura hecha con pinceles suaves... El bermellón aplicado en encáustica para garantizar una intensidad máxima.

Se llegó al procedimiento material, después de consultar el libro de Paul Baudouin, *La fresque*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, y al maestro albañil Luis Escobar. La pintura estuvo basada en Cennini y en mi experiencia personal.

Creo que el cemento debería emplearse en todas las áreas expuestas a roces o a agentes destructivos, puesto que la cal pura no es suficientemente maciza.

Está por demás decir que los agentes destructores a los que el fresco estaba expuesto eran los clavos inquisidores y los palos escrutadores de los estudiantes de la Escuela Preparatoria. Éstos, quienes ya habían atacado a los muralistas, hubieran tenido menos escrúpulos para acometer los murales.

Además de la solución de los problemas técnicos, había una búsqueda estética no menos importante, si yo quería que mi obra mural echara raíces válidas en este nuevo suelo. El hombre que me volvió a introducir en las complejidades de la tradición mexicana, no era ni artista ni crítico, sino albañil: Luis Escobar. Técnicamente, hizo mucho por mí; aunque nunca había trabajado en *buon fresco* hasta que lo contraté, la ayuda no se limitó a los asuntos relacionados con su oficio. Mientras yo seguía pintando hasta bien entrada la noche, a la luz de una débil lámpara eléctrica, mi espíritu se sentía propenso a errar, y a murmurar si tal o cual efecto, difícil de lograr, era tan deslumbrante como los de Picasso. A la mañana siguiente, corría para llegar a una temprana cita en el andamio con Escobar y mi trabajo, sólo para encontrarlo algo preocupado: "¿Qué le pasó ayer, maestro; tuvo dolor de cabeza, no?" Luego, colocaba descuidadamente la capa diaria de argamasa, y pintar resultaba igualmente difícil.

En la medida en que procedíamos por niveles horizontales de arriba hacia abajo, según el método tradicional del fresco húmedo, Luis Escobar tenía menos motivos para estar de mal

humor, y yo menos temor de relatar con la pintura. El día en que emplastó una grieta delicada en torno al perfil de un indígena herido, se detuvo, me miró sonriendo con la llana cargada cerca de la boca en agonía y, con una mueca, dijo: "Le estamos dando su cucharadita."

El crítico Sóstenes Ortega fue el primero en mencionar el mural, el 28 de diciembre de 1922:

> El pintor francés Jean Charlot ha decorado uno de los muros en los pasillos superiores... Con un conocimiento que pintores más viejos bien pueden envidiar, ha alcanzado en su fresco una elegancia distintiva, y al mismo tiempo da a sus figuras una apariencia de vida realmente notable... Una exhaustiva investigación precedió a la pintura de los trajes y las galas de los príncipes y sacerdotes indígenas, así como a la de las armaduras de los conquistadores.[4]

"Exhaustiva investigación", es una exageración. Las joyas que llevaban los sacerdotes eran accesorios metálicos ordinarios de tapicería, comprados en una tlapalería e incrustados en la argamasa húmeda.

El siguiente comentario fue el elogio del ingeniero Juan Hernández Araujo. En su historia del movimiento contemporáneo de pintura, agrupó los nombres de Rivera, Charlot y Siqueiros como "pintores que han importado la última tendencia europea y como resultado, la buena tradición". Aun cuando su opinión puede haber sido tendenciosa, como se verá más adelante, expresó lo siguiente: "Jean Charlot: joven pintor de origen mexicano. Su obra en la Preparatoria juega importante papel en la pintura contemporánea." [5]

Renato Molina Enríquez expresó una opinión menos benigna:

> EL FRESCO "FRESCO" DE CHARLOT EN LA ESCUELA PREPARATORIA
>
> Para la gran mayoría de los europeos, nosotros los americanos todavía usamos taparrabos y decoramos nuestras cabezas con plumas multicolores... Las mediocridades artísticas o intelectuales que vienen aquí

[4] "La pintura y la escultura en 1922."
[5] "El movimiento", I, en *El Demócrata,* 11 de julio de 1923.

> con fines egoístas, ostentan su desdén o se dignan ser benevolentes con la altiva condescendencia de un colonizador resuelto a civilizar... El inmigrante actúa con un descaro y una importancia nacidos de la seguridad de que, en esta tierra de hombres ciegos, hasta el tuerto es rey. Lleva a cabo su obra, reflexionando pensativamente... que todos nos quedaremos asombrados, como de hecho lo estamos, confrontados con la atractiva simplicidad de su creencia.
>
> Esta disgresión es perfectamente adecuada como comentario a la obra pictórica de *monsieur* Charlot... El tema presenta los típicos prejuicios europeos. Un ataque victorioso de conquistadores españoles aniquila a los despreciables indígenas americanos, quienes ni siquiera intentan defenderse... Únicamente se ven semblantes bestiales y degradados, caras de idiotas y tontos; manos que el pintor pretende, en vano, representar tiesas en cobarde desesperación, pero que permanecen flácidas y esponjosas...
>
> Un pintor capaz de evolucionar, puede arrepentirse más tarde de los errores cometidos alguna vez. Esto le deseamos sinceramente a *monsieur* Charlot... y, después de todo, el tiempo dirá quién de nosotros tenía la razón.[6]

Molina no era un crítico reaccionario, a pesar de este artículo, sino al contrario, un buen amigo de Rivera. En su serie crítica, "El fresco 'fresco' de Charlot" se encuentra insertado entre dos artículos que elogian a Diego: uno, aclama la terminación del Anfiteatro; y el otro, el inicio de los frescos de la Secretaría.[7]

Siguiendo adelante donde Molina se detuvo, el amigo Rivera también escribió lo suyo en contra del fresco:

> Llegando con bagaje francogermano, alguien se creyó El Greco de México y derramó aquí la influencia del católico fatídico Marcel Lenoir, gracias a amistosas sugerencias que lo orientaron hacia Pablo Uccello; después, llevó a cabo su proyecto de pintar un mural wagneriano. Se podía esperar más de él, pero es suficiente para ese joven y, después de todo, Eric Satie dijo hace mucho que "Wagner apesta."[8]

6 "El 'fresco' de Charlot en la Preparatoria", 26 de abril de 1923.

7 En *El Universal Ilustrado,* 22 de marzo y 31 de mayo de 1923.

8 "Dos años." Una posdata indica que, aunque publicado en diciembre, fue escrito en junio o julio.

Publicado en diciembre de 1923, este bastonazo arrogante llegó muy tarde. Un público ignorante, sin humor para sutilezas, ya tenía el hábito de clasificarnos como detestables gemelos modernistas. Durante algún tiempo, la encáustica de Rivera y mi fresco fueron los únicos dos murales modernos que veía el gran público. El hábito de mencionar a ambos se mantuvo largo tiempo, aun cuando otros murales estaban ya terminados:

Lo de moda

Las niñas de algunos ministerios
escribiendo en la máquina, vestidas
a lo Tutankh-amén, con una falda
abierta en el costado y luciendo en la pierna una guirnalda
o un nuevo decorado
entre egipcio y moderno, cual si fuera
un fresco de Charlot o de Rivera...[9]

En otro "poema", el cronista Sánchez Filmador comentó un terremoto en coplas burlescas, y divirtió a sus lectores relatando cómo reaccionaron ante el susto los pintores modernos y el poeta futurista Maples Arce:

Y ¿aquel que habla en voz alta
con los ojos cerrados todavía?
Es Maples, que recita una poesía
para ver si en los mundos siderales
le prestan más oído,
porque aquí, entre estos míseros mortales,
nunca fue comprendido;
juntos "harán tangente" de esta esfera
él, Charlot y Rivera.[10]

El Demócrata declaró en un editorial:

● La mayoría considera estas pinturas como bromas de mal gusto, o frutos de aberración estética. Algunos, incluso, señalan el hecho de

[9] *El Universal Ilustrado,* 4 de mayo de 1923.
[10] *El Universal Ilustrado,* 17 de enero de 1924.

que una broma tan vulgar obligará a las futuras generaciones a gastar más en la contratación de demoledores, que lo que le cuesta a la nación cubrir los muros de la Preparatoria con dudosos pigmentos "en encáustica" o "a la moda teotihuacana"... Los espíritus sensibles se sienten insultados... cuando consideran las fantasías decorativas de Charlot o Rivera.[11]

11 2 de julio de 1923.

16. ALFARO SIQUEIROS

> ● Se originan grandes conmociones sociales en los países dotados de temperamentos apasionados... que poseen gran intensidad de sentimiento artístico... Todas las obras de arte italianas... fueron creadas en medio de revoluciones, violencia, disensiones, amargura. El pueblo mexicano muestra, en lo que se refiere al sentimiento y la pasión, mucha analogía con estos hombres, paradójicamente sentimentales, sangrientos e idealistas, que dejaron en la vida una huella de pasión y crimen, ligada a un poderoso impulso artístico.[1]

EL DR. ATL escribió en 1923 este paralelo entre el renacimiento italiano y el renacimiento mexicano, el cual es antecedente obligado en la carrera de David Alfaro Siqueiros. Para comprender su valor, uno debe despojar al pintor de los complementos pintorescos y ruidosos que lo envuelven con una capa de marxista romántico. Siqueiros atrae terremotos y catástrofes como el papalote de Franklin a los relámpagos. Los manifiestos surgen de él como el ectoplasma exuda por los poros de un medium; sus textos, llenos del choque de antítesis o plagados de clichés políticos, son más vivaces que los de Marinetti, y tan perturbadores como los de Breton.

Pero el torbellino que azota al cuerpo y al alma súbitamente se tranquiliza cuando el artista, con intensa concentración, perfecciona una forma aparentemente simple, o cuando pinta un volumen enorme, utilizando un pincel que toma de la caja de acuarelas de un niño. Protegido del alboroto exterior, la punta de su mente, atenta a la meditación, santifica con un común denominador estético la entretejida malla de los disparates políticos.

[1] Atl., "¿Renacimiento artístico?"

Nada en sus actividades, a menos que fuera por contraste, recuerda que proviene de una familia muy conservadora, hijo del administrador de una de las numerosas haciendas propiedad de la familia Amor Escandón. Siqueiros creció entre los niños Amor. Mientras la mayoría de los niños de su edad iban a la escuela a pie, nuestro robusto Fauntleroy subía en un Hanson privado —uno de los dos que la rica familia había importado por capricho desde Londres— y era transportado a clases entre la jactancia y el ruido del látigo de un cochero con librea, botas amarillas, sombrero de copa brillante y escarapela.

Indiferente a la vida fácil, el artista más bien siguió los pasos de un abuelo dinámico, a quien sus aterrorizados y admirados familiares apodaron *Siete Filos* y a quien el nieto recordaba vívidamente:

> Un caballero francotirador, lancero del indígena Juárez en las guerras civiles de la Reforma y durante la invasión francesa, el coronel don Antonio Alfaro Sierra era llamado *Siete Filos* a causa de su terrible mal humor, que alternaba entre espantosos ataques de furia y el más intenso remordimiento. *Siete Filos* atacaba sin piedad, pero después regalaba lo que tuviera, hasta sus caballos y sus sillas de montar con incrustaciones de plata ...
>
> Su regreso a casa era anunciado por una fogosa lluvia de balas mientras él galopaba con sus vaqueros hacia los campos de la hacienda, y si mi hermano y yo estábamos jugando afuera, corríamos para protegernos detrás de una piedra enorme, a salvo de los tiros mortales que silbaban encima de nuestra cabeza y nos cubrían con fragmentos de piedras. De esa manera, *Siete Filos* daba rienda suelta a su alegría, al mismo tiempo que hacía avanzar nuestro aprendizaje como sus dignos descendientes.
>
> Antes que a leer y escribir, *Siete Filos* me enseñó a cazar y a matar perros rabiosos. Vivíamos en la región más seca de México, quizá del mundo, en áridas tierras bajas donde una vasija de agua fresca valía cincuenta centavos de plata, y donde en el verano, la rabia diezmaba animales y humanos. Para matar, *Siete Filos* y yo íbamos lejos ... Dejábamos la hacienda despacio, pero una vez afuera, *Siete Filos* espoleaba el caballo, y galopábamos como locos rodeados por nubes de polvo tan fino como cristal pulverizado. Algunas veces, las sacudidas desesperadas de mi pequeño caballo me hacían agarrar aterrorizado la cabeza de la silla. Viendo esto, el abuelo desenvainaba su

machete. *Siete Filos* no quería nietos cobardes. El caballo y yo nos encogíamos bajo una feroz lluvia de golpes dados con la hoja del machete, y los golpes en el anca del caballo, más grande, nos impulsaba a una carrera loca, seguidos por insultos impíos ... Las indígenas salían de sus chozas para darnos informaciones, tales como "es uno grande, color de vejiga, con los ojos lacrimosos" y nosotros seguíamos cabalgando. Después de pasar por cinco, diez o veinte ranchos, nos encontrábamos al alcance de la bestia. Cinco o diez tiros no lograban abatirla y proseguía trazando con su sangre una infinita huella roja. "Los perros rabiosos están poseídos por espíritus malignos; eso los hace resistentes a la muerte." *Siete Filos* tenía que flanquear al perro con su caballo, a toda velocidad, y hacerlo pedazos con el machete.

Entonces, llamábamos a la gente del poblado más cercano para que quemaran el cadáver destrozado y babeante (ilustración XII).[2]

Siqueiros data sus comienzos revolucionarios en la huelga de estudiantes de arte de 1911. A los catorce años y ya dotado de fuertes pulmones, Siqueiros fue, según sus propias palabras, uno de los "adolescentes cuya desesperación alentó violentas manifestaciones en contra de los sistemas académicos establecidos, execrables de por sí y ya paralíticos".[3] Hoy, mirando hacia el pasado, después de décadas de acción militante, rechaza modestamente su papel clave en la huelga: "Yo era todavía un niño; todo lo que hice fue unirme a los muchachos más grandes para ver cómo lo hacían, y tirar piedras a cosas o a gente, nada más."

Cuando Ramos Martínez, blandiendo el impresionismo como una antorcha del anarquismo, condujo a los huelguistas victoriosos al agradable ambiente de Santa Anita, Siqueiros se fue para allá "destacando por sus facultades, sus inquietudes, sus rebeldías".[4]

Los recuerdos favoritos de Siqueiros respecto a la escuela, sugieren la prioridad del apetito sobre la belleza:

[2] *Autobiografía. Me llamaban,* pp. 11-13; otra versión.
[3] En Hernández Araujo, "El movimiento", IV.
[4] Raziel Cabildo, "Un nuevo artista, Alfaro Siqueiros", en *Revista de Revistas,* octubre de 1918.

22- EUROPA.- DIEGO RIVERA.- VIDA AMERICANA etc.
23- PRIMERA PINTURA MURAL.- SAN PEDRO Y SAN PABLO.
24- LA PRIMERA ETAPA DE PINTURA MURAL
25- LOS APOLITICOS
26- NUESTRA CONFUSION IDEOLOGICA
27- OROZCO Y DOÑA JUANITA
28- LOS PRIMEROS EFECTOS DEL NUEVO RITO
29- LOS MILAGROS DE LA MARIGUANA.
30- LA HUELGA SOLITARIA DE RUVUELTAS.
31- EACHISTA
32- LA FUNDACION DEL SINDICATO.
33- PROGRAMA POLITICO DEL SINDICATO.
34- PROGRAMA ESTETICO
35- FORMA DE TRABAJO
36- EFECTOS DE LA ORGANIZACION.
37- EL MACHETE
38- BIBLIOGRAFIA.- ANITA BRENEN
39- LOS TUMULTOS ESTUDIANTILES CONTRA LA PINTURA
40- CAMBIO DE FRENTE DEL GOBIERNO
41- DESAPARECE EL SINDICATO
42- RIVERA DIRECTOR DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES.
42- ¿ TRABAJO COLECTIVO ?

xii Página manuscrita del índice de la *Autobiografía* de Siqueiros. Cortesía del artista.

• Ahora teníamos alojamiento, pigmentos y lienzos gratis, pero nada de comer. El problema era urgente y lo resolvimos en parte. Sugerimos a las chicas que estudiaban con nosotros, que nada podía mejorar el arte de uno con más eficiencia que el estudio de la naturaleza muerta. Insinuamos manzanas de California, naranjas de Los Altos, plátanos de Tabasco, chorizos de Toluca.

Las damitas siguieron nuestros consejos y el plan cristalizó. Cuando llegaba la noche, furtivamente entrábamos en los salones y comíamos algunos de nuestros modelos gratuitos y maravillosos. Entonces, imaginativamente explicábamos a las chicas que los fantasmas eran los responsables. Así, matamos dos pájaros de un tiro: nuestra hambre y el estúpido hábito de copiar los sabrosos cadáveres.[5]

El siguiente intercambio de cartas, que se encuentran en el archivo de la Academia, data del mismo periodo:

EMMANUEL AMOR

Despacho
3a. del Factor 25
México

17 de diciembre de 1913.

Señor Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia Nacional de Bellas Artes:

Como padre del estudiante José David Alfaro, me permito molestarlo de sus múltiples ocupaciones para preguntarle hasta qué horas los estudiantes permanecen en la Academia o casa de Santa Anita en la noche. Mi hijo llega a casa a altas horas, con frecuencia después de las 10 p.m., a veces no sé cuándo, y me dice que los estudios así lo requieren. La cuestión que le planteo tiene que ver con el orden que debe reinar en el hogar y la imperiosa preocupación que siento en lo referente al comportamiento de mi hijo y al cuidado de su salud, sujeta a verse afectada por la irregularidad de las comidas y del sueño ...

Cipriano Alfaro.

[5] *Autobiografía. Me llamaban.*

Una copia de la respuesta de Martínez, dice:

> Su hijo, el joven José David Alfaro, asiste a clases de pintura de la naturaleza bajo mi supervisión, en Santa Anita. La clase se da durante una hora apropiada del día hasta la puesta del sol. Algunos estudiantes ... viven aquí como internos, pero su hijo no se encuentra entre ellos.[6]

El "Barbizon" mexicano fue mucho más que una evasión en tecnicolor del aburrido academicismo. Una década más tarde, superadas ya sus enseñanzas estéticas, Siqueiros habló respetuosamente del espíritu que prevalecía en la escuela.

> Era el centro para un grupo de valerosos que conspiraban en contra del gobierno del usurpador Huerta. Aunque estuviera aún lejana su depuración estética, ya mostraba a los pintores libres de las exóticas y fatales trampas de sus antepasados académicos. Se volvieron de inmediato hombres de acciones viriles, y activos en el avance de la penúltima fase de la Revolución. Así, la depuración moral de su carácter aparece como precursora del actual renacimiento.[7]

El llamado de Atl a las armas, en 1914, encontró a Siqueiros ya convertido a la conveniencia de la acción política. Mientras Carranza marchaba a Veracruz, Siqueiros, con otros artistas y disidentes, seguía a Atl hasta Orizaba. Llamaron a su grupo "La manigua", que significa lo mismo que la palabra francesa *maquis,* el matorral; y también connota a los que se van al monte como guerrilleros.

Siqueiros pronto dejó la bohemia que quedaba en el grupo, al unirse al general Diéguez en su cuartel norteño, con el doble carácter de oficial del Estado Mayor del enemigo principal de Villa y corresponsal de prensa.

A los dieciséis años aprendió a ser soldado, frecuentemente en verdaderas situaciones de combate. Pertenecía a un batallón de jóvenes revolucionarios, del que de alguna manera se burlaban los endurecidos veteranos. Mientras los adolescentes

[6] Archivos de San Carlos, 1914, carpeta 10, "Correspondencia del director."
[7] "El movimiento", *cit.*

hacían ejercicios y desfilaban, los más viejos susurraban: "Mamacita, mamacita", lo que le valió al batallón el apodo de "Batallón mamá". Sin embargo, los muchachos conocieron el fuego y entregaron a la Revolución su cuota de muertos.

Raziel Cabildo escribió de Siqueiros, en 1918:

> • De temperamento aventurero, como es propio de un auténtico descendiente de portugueses, apenas había comenzado a pintar cuando dejó la escuela en 1914, para ir a la Revolución. La vida dura y pintoresca del campamento, los trágicos episodios de batalla, las aturdidoras idas y venidas a través del campo y los poblados, la comunión cercana con la naturaleza durante las largas marchas forzadas entre valles y montañas, dieron vigor a un espíritu prolífico en visiones centellantes y nuevos conceptos artísticos, y cristalizaron su personalidad.[8]

Las siguientes anécdotas que me contara Siqueiros en 1923, se refieren al mismo periodo. Respaldan su opinión de que las acciones militares lo ayudaron en su formación artística, en la medida en que suenan más verdaderas en relación con su estilo maduro, que los ejercicios impresionistas pincelados en "Barbizon":

> • Cogimos a un campesino que sospechábamos era espía de Villa. Él lo negó. Lo colgamos lo suficiente para que se sofocara, pero no lo suficiente para que se muriera. Después aflojamos la cuerda, lo interrogamos y, como no admitía la alegada culpa, lo colgamos nuevamente. Después de un rato, era obvio que no sabía nada sobre el paradero de Villa. Mi general Diéguez ordenó que el hombre fuera liberado y compensado con un puñado de monedas de oro. La última vez que lo vimos, corría como loco, haciendo zigzags de borracho y tirando las monedas de oro por todos lados.
>
> Una noche, vivaqueamos en un pueblo precipitadamente abandonado por el estado mayor de Villa. Dormimos en una buena casa. En la mañana ya estábamos sentados para desayunar, cuando apareció un oficial villista. Por alguna razón no se había dado cuenta del repliegue de sus tropas y había dormido profundamente durante toda la refriega. Era bien parecido, con una tez rubicunda y bigote con puntas hacia arriba, enceradas. Todavía somnoliento, dando por hecho que

8 "Un nuevo artista."

éramos sus camaradas de armas, se sentó con nosotros, sacó de su funda una brillante pistola nueva y nos la mostró y pasó, diciendo con orgullo: "Miren lo que mi general Villa me dio con sus propias manos." Confiscamos el arma. Al comprender la situación, su piel se volvió grisácea, y su bigote súbitamente se desplomó como si fuera un bigote chino. Lo fusilamos afuera.

Con la victoria de Carranza, Siqueiros regresó a la capital y a la pintura. En 1918 apareció su primera entrevista en la prensa:

> • En plena juventud, impetuoso, inteligente, audaz, gobierna sin vacilaciones una carabela de esperanza que exhibe en la proa, como augurio, una Victoria Griega alada. Opulento colorista, maestro de una técnica amplia y vigorosa, envuelve sus personajes en armonías de una audacia que no está libre de extravagancia ... Los danzantes de Siqueiros son un torbellino de miembros y mantos enloquecidos, de carne jadeante ... desarticulados y con increíbles abstracciones ... Terminamos con el ferviente deseo de que este joven pintor, que inicia su carrera con tanto vigor, pueda escapar de ser una más de las numerosas víctimas de nuestro medio. Que el éxito total corone sus nobles esfuerzos y elevadas aspiraciones.[9]

Sólo se conocen algunos dibujos de este periodo. *El Señor del Veneno:* un Cristo negro en una cruz postrada, rodeado por piadosos zapatistas armados hasta los dientes;[10] *Calaveras de azúcar,* donde contrastan la adornada niña burguesa con su cuerda de brincar, y la indígena acuclillada que vende sus extraños artefactos en el Día de Muertos;[11] *1919,* que se presenta simbólicamente en un paisaje destruido por la guerra, con una catedral quemada, su crucifijo mutilado, y anuncia el primer año de paz en Europa, materializado en un niño desnudo que conduce una carreta de flores jalada por mariposas.[12] Todavía inmaduro en el estilo, en esta obra de juventud se inclina hacia

[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] "Los dibujos de David Alfaro Siqueiros", en *El Universal Ilustrado,* 15 de noviembre de 1918.
[12] *Ibid.,* 3 de enero de 1919.

Ruelas, Bakst, Montenegro y hasta Raemackers; pero se impone un factor personal. Siqueiros muestra una comprensión más profunda de la forma global que los dibujantes a quienes copia.

El artista no permaneció en México para ver el final del episodio villista. En reconocimiento a su lealtad política durante los años magros, el presidente Carranza envió al capitán Siqueiros a Europa, vía Nueva York, como bigotudo canciller para el consulado en París.

De su paso por Estados Unidos, Siqueiros cuenta una anécdota que muestra su fibra dramática, latiendo con la misma vehemencia frente a acontecimientos menos sangrientos que una revolución: "Villa era cruel, pero vi cosas peores allá. En un restorán, los clientes prohibían a los meseros negros que sostuvieran los platos con las manos desnudas; así, para servir, usaban largos guantes blancos que llegaban hasta el codo."

En París, Siqueiros hizo trueques con Rivera. Este último le ayudó a dar la vuelta por los talleres cubistas y lo inició en los "ismos" de moda. Como justo cambio, Siqueiros puso al corriente al parisiense Rivera de las reivindicaciones estéticas de hombres que, habiendo vivido los choques militares de la guerra civil, buscaban volver a fundir el arte mexicano en el nuevo molde social. Combinando sus recursos, los dos pintores delinearon en sus pláticas el manifiesto al que Siqueiros dio forma definitiva en 1921.

El día en que los periódicos mexicanos anunciaron la rendición de Villa a las tropas federales, *El Universal* publicó también lo siguiente: "Ayer nos llegó la noticia de que el afamado artista mexicano Alfaro Siqueiros ha tomado la dirección artística de la importante revista *Vida Americana,* publicada en Barcelona . . . Su promoción a la dirección de esta revista constituye un importante triunfo personal"[13] (ilustración XIII).

El primer y último número de esta publicación traía como encabezado el texto de Siqueiros: "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación

13 "El pintor Siqueiros en Barcelona", en *El Universal,* 30 de julio de 1920.

XIII Portada de la revista *Vida Americana,* mayo de 1921.

americana". Tuvo tal importancia, que el comienzo del renacimiento mexicano se fija generalmente con su aparición. Traía también a toda plana el *Retrato de W. Kennedy,* de Siqueiros (lámina 29), que ilustra concientemente en alguna medida las lecciones de su manifiesto en lo referente a las "grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica". Este dibujo tes-

timonia un conocimiento de la *pittura metafisica,* lanzada en 1917 por los italianos Carlo Carrà y Chirico, cuyos maniquíes y ecuaciones algebraicas fueron precursores del surrealismo.

En Italia, después de traspasar la estrecha puerta de Carrà, Siqueiros se arrodilló frente al altar espacial de Masaccio. La Capilla Brancacci fue su revelación personal, así como la de Ravena lo fue para Rivera.

Vasconcelos lo alentaba a retornar tejiendo astutamente sus redes para atrapar más muralistas. Los archivos de la Secretaría de Educación conservan la correspondencia intercambiada entre Siqueiros y el Secretario, que aceleró el regreso del primero. Empieza con una carta del 29 de septiembre de 1921, donde el pintor expresa el temor de que el pago mensual de trescientos pesos que Carranza le había otorgado, pronto sería suspendido. El Secretario respondió el 22 de octubre:

> • José Vasconcelos saluda a su estimado amigo, el señor Alfaro Siqueiros y declara que le dará mucho gusto proporcionar dicha cantidad durante todo el año próximo, de forma que pueda permitirle la continuación de sus estudios de pintura en Europa. También declara que, si alguna vez Siqueiros desea volver, puede estar seguro de que en México hay formas de progresar y avanzar en su posición, sin duda mejores de lo que él podría esperar en esos países cansados.

A pesar de la buena intención del Secretario, los sucesivos departamentos de la Secretaría, a través de los cuales sus órdenes se filtraban, eran extremadamente lentos. Para acelerar su súplica, el pintor pidió la intervención de un amigo común, el embajador mexicano en Honduras, Juan de Dios Bojórquez:

> Tegucigalpa, 9 de noviembre de 1921
>
> Al señor José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional:
>
> ... Alfaro me dice que tiene un taller en París y que su primera exposición se inaugurará el próximo mes de marzo ... Siqueiros también afirma que le agradecería mucho al gobierno uno o dos años más de beca, y que se siente apto para añadir brillo al nombre de México en países extranjeros ... Yo sinceramente le ruego no olvide

a Alfaro Siqueiros, ex capitán de la Revolución, gran soñador y futura gloria nacional.

A principios de 1922, Vasconcelos le escribió a Siqueiros una carta crucial, que ha desaparecido de los archivos. En ella elaboraba su teoría de que Europa era un continente cansado y expresaba enérgicamente su visión de un futuro renacimiento plástico en México. Por lo menos, mucho de esto se deduce de la respuesta del pintor:

> • En contestación a su carta del 5 de enero, en la cual usted considera inoportunos mis planes para una exposición.
>
> Ante todo, debo confesar sinceramente que el entusiasmo que revela su carta intensificó mi propio deseo de regresar a mi patria, para compartir con todas mis energías el trabajo común.
>
> Estoy completamente de acuerdo con su idea básica: "Crear una nueva civilización extraída de las mismas entrañas de México", y creo firmemente que nuestra juventud se agrupará alrededor de esta bandera... Conocer la actual labor en Europa es tocar la herida misma de su decadencia y adquirir fe en nuestro futuro...
>
> Cuando le pedí una prolongación de mi pensión por un año, pretendía estudiar parte del tiempo en Italia y parte en España, antes de regresar a México, pero *el deseo de regresar antes a mi patria para trabajar ahí* (que debo específicamente a su inteligente iniciativa en lo que se refiere al arte) me llevó a modificar mis planes... Retorno a México en mayo, utilizando el tiempo restante para conocer mejor a mi país, que es por donde todos deberíamos empezar y tendré una exposición lista para el fin del año.

El 27 de abril, Vasconcelos le envió mil pesos a Siqueiros, específicamente "para regresar a México". El 6 de julio, Siqueiros se encontraba en Roma. El mismo día le escribió al Secretario que había utilizado el dinero del viaje para comprar material de arte que, en Italia, es "cuatro veces más barato que en el resto de Europa... Usted puede ver que me enfrento a un grave desfalco... Le ruego con urgencia que cablegrafíe una orden al cónsul en París para que me pague la cantidad correspondiente a julio y también que me adelante la de agosto, que serviría para los gastos de viaje a la hora del embarco".

Temiendo un segundo retraso, Vasconcelos urdió un plan drástico para alejar a Siqueiros de Europa. El 10 de julio, el Secretario escribió al contador general que los envíos mensuales de julio y agosto que se le debían a Siqueiros deberían ser pagados inmediatamente, y que su pensión en Europa se suspendería a partir del primero de septiembre, para ser reanudada sólo cuando el artista llegara a México.

Rápidamente y según lo planeado, Siqueiros llegó a la capital mexicana. El 31 de agosto se reanudó el pago de su pensión, ya en suelo nacional, y a ésta se añadió otro salario, por un trabajo tan nominal como aquellos asignados a la mayoría de los muralistas. En teoría se convirtió en el "octavo maestro de dibujo y trabajos manuales, por tres pesos treinta centavos diarios".[14]

Al llegar, Siqueiros abrió un baúl lleno de pinturas enrolladas. Descontento con su producción europea vista bajo la luz mexicana, volvió a empacar y cerrar su baúl, sacando solamente un pequeño paisaje pintado con ligereza, que Picasso alguna vez elogiara "porque parecía un pedazo de hígado": la tierra carnosa salpicada de árboles como si estuviera manchada de cirrosis.

Poco después, Ortega lo encontró en el Anfiteatro de la Preparatoria, recién llegado de Europa y con la mirada todavía alucinada.

> • A pesar de sus viajes, Alfaro no ha perdido la actitud revolucionaria y marcial... un atributo firme para quien empieza a vivir. Le oigo decir a Mérida que España sucumbe bajo el peso de una tradición que produce fuegos artificiales como las pinturas de Anglada Camarasa; que en París hay tal cantidad de pintura mala, que es una fortuna encontrar la buena, y que él regresa confiando en poder realizar una obra nueva y firme.[15] (ilustración XIV.)

Vasconcelos propuso a Siqueiros que escogiera los muros que deseara entre los que quedaban por pintar en la Escuela Pre-

[14] Archivos de la Secretaría de Educación: correspondencia en la carpeta 1-21-6-10; designación en la carpeta 1-28-8-32.

[15] Ortega, "El nuevo arte mexicano", en *El Universal Ilustrado,* septiembre de 1922.

paratoria. La desconfianza, o la seguridad de que la gente se dirigiría de todos modos a admirar sus murales, lo llevó a escoger la pequeña escalera del tercer patio, estrecha y mal iluminada, desdeñada por los cinco jóvenes pintores que habían tenido la oportunidad de escoger primero.

XIV Charlot, RETRATO DE SIQUEIROS, crayón, febrero de 1921.

La escasa luz de la escalera pronto se redujo aún más por las altas divisiones de madera con las que Siqueiros se apartó a sí mismo y a su trabajo de posibles intrusos. Impidió el paso por la escalera; cerraba la puerta del recinto con candado cuando se ausentaba, o trancaba por dentro. Cualquier cosa que fuera lo que buscaba con tal privacía, no era el silencio. Voces

agudamente sintonizadas discutían y disputaban detrás de aquella Muralla China de madera; la puerta se abría furtivamente para escapadas rápidas; y por lo menos una vez, se vio al pintor salir con la roja huella de cinco dedos femeninos estampados en su mejilla.

Siqueiros inició su periodo mexicano bajo la égida de Masaccio. Su primer panel, un techo diagonal pintado a la encáustica, representaba *El espíritu de Occidente;* esto es, la cultura europea descendiendo sobre México. La mujer alada, bastante realista y profundamente modelada, revoloteaba encima de una red de líneas diagonales, sobre las cuales un derramamiento de conchas de mar alternaba con formas abstractas (lámina 30).

La realización del primer panel tomó ocho meses. El 29 de diciembre de 1922, Ortega escribió sobre "la obra todavía no empezada de David Alfaro Siqueiros", [16] y Rivera dijo que se terminó alrededor de julio de 1923.[17] El secretario Vasconcelos, que tenía en Montenegro y Rivera artistas con los que podía contar para cubrir cualquier cantidad de espacio en un tiempo determinado, se vio enfrentado aquí a algo bien distinto. Siqueiros rehizo una y otra vez el mismo pedazo de muro, y un detalle terminado una noche bien podía ser borrado a la mañana siguiente. Cuando el Secretario hacía sus rondas de andamio en andamio, generalmente encontraba la puerta de la alta cerca de Siqueiros cerrada a su llamado oficial. En sus memorias habla amargamente del artista de quien había esperado mucho, durante meses que recuerda como años: "Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria. Entretanto, los diarios me abrumaban con la acusación de que mantenía zánganos con pretexto de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio cuando se concluían."[18] Veinticuatro años después, Vasconcelos volvió

16 "La pintura y la escultura en 1922."
17 "Dos años."
18 *El desastre,* p. 262.

sobre el asunto: "Los años pasaban y nunca hacía nada. Su obra es obviamente posterior a mi temporada en la Secretaría."[19]

Rivera también estaba impaciente: "Hay un pintor que, habiendo sido comisionado para cubrir un área de centenas de metros cuadrados y habiendo pintado, muy bien, un techo minúsculo, se siente inquieto y reclama porque las gigantescas bocinas del radiófono de la fama no han proclamado aún su gran mérito."[20]

Rivera opinó sobre la obra: "En medio de un techo sembrado de elementos formales, interesantes, originales, fuertemente plásticos y emotivos, Alfaro Siqueiros imprimió una figura en la cual hace ciertas concesiones, pero sin rebajar las cualidades plásticas. El resultado me recuerda algo así como un Miguel Ángel siriolibanés."[21] En contraste con el casi rechazo de Rivera, "Juan Hernández Araujo" clasificó a Siqueiros, Charlot y Rivera como "pintores que han importado la última tendencia europea y, como resultado, la buena tradición". De Siqueiros en especial, dijo: "Es un joven pintor que realiza inteligentemente el decorado del Colegio Chico de la Preparatoria."[22]

Hernández Araujo, defensor de Charlot y Siqueiros, nos dio en *El movimiento actual de la pintura en México* el único examen histórico de arte, realmente contemporáneo de los comienzos del movimiento. Contribuye al interés del trabajo el saber que sus cuatro entregas, publicadas en *El Demócrata* entre el 11 de julio y el 2 de agosto, fueron un engaño literario. En esa época, Siqueiros y yo vivíamos juntos en la Colonia Roma. A medida que se alargaban nuestras charlas, coincidían nuestros puntos de vista. La crítica del arte mexicano nos parecía inadecuada y decidimos darle un empujón. Para dar al texto la autoridad de que carecían los apellidos de dos modernistas que apenas emergían, escogimos el impactante seudónimo de *ingeniero* Juan Hernández Araujo. El seudónimo era también una jugada in-

19 Manuscrito inédito.
20 "Dos años."
21 "Diego Rivera discute."
22 "El movimiento", I.

teligente, en la medida en que el ingeniero no salvaba a nuestros amigos ni se inhibía para proclamar nuestro valor.

Las apreciaciones de Hernández Araujo están marcadas por el propósito clásico que señala la mitad del año 1923. Un grupo dentro del nuestro se inclinaba hacia el clasicismo, aunque ninguna persona ajena y conservadora hubiera admitido este término o detectado una diferencia entre sus obras y lo que pintaban los adictos al indigenismo. El techo de Siqueiros, un elogio de la cultura europea, armonizaba en intención con el mural de Alva, *El desembarco de la Cruz,* terminado en junio. También armonizaba con los primeros frescos de Orozco, empezados el 7 de julio en el patio de la Escuela y modelados a partir de seudocánones de la belleza clásica.

Rivera no había sido consultado. En ese momento trabajaba en el primer patio de la Secretaría en su novísima veta indígena y con inquietud veía un cisma en potencia: "Podemos quedarnos presos en una diminuta querella muy siglo XIX, entre clásicos y románticos... En esa querella como en la otra, por lo que toca a los pintores, naturalmente todos quieren ser clásicos."[23]

Luego de descargar en su primer panel su caudal europeo acumulado, Siqueiros se volcó hacia las fuentes mexicanas, en la segunda mitad de 1923. Una obra interesante, curiosamente lograda, marca el cambio de técnica de Siqueiros, de la encáustica al fresco. La contraparte arquitectónica de *El espíritu de Occidente,* pero embebida de mexicanismo, es la figura envuelta en un rebozo que descansa sobre el techo diagonal del segundo tramo de escalones.

Queriendo probar el fresco, Siqueiros hizo que un albañil cubriera una mañana temprano todo el panel con argamasa fresca, pero el artista no apareció ese día. Uno de nosotros, supuestamente Guerrero, al encontrar por la tarde la tentadora pared blanca todavía sin tocar, no pudo resistir al llamado de la argamasa pronta a secar y la pintó durante toda la noche. Sin saberlo, Siqueiros llegó en la mañana y encontró el trabajo

[23] "De pintura."

hecho, y muy a su gusto. Su única contribución son márgenes a la encáustica que repiten los motivos abstractos del panel anterior en el techo.

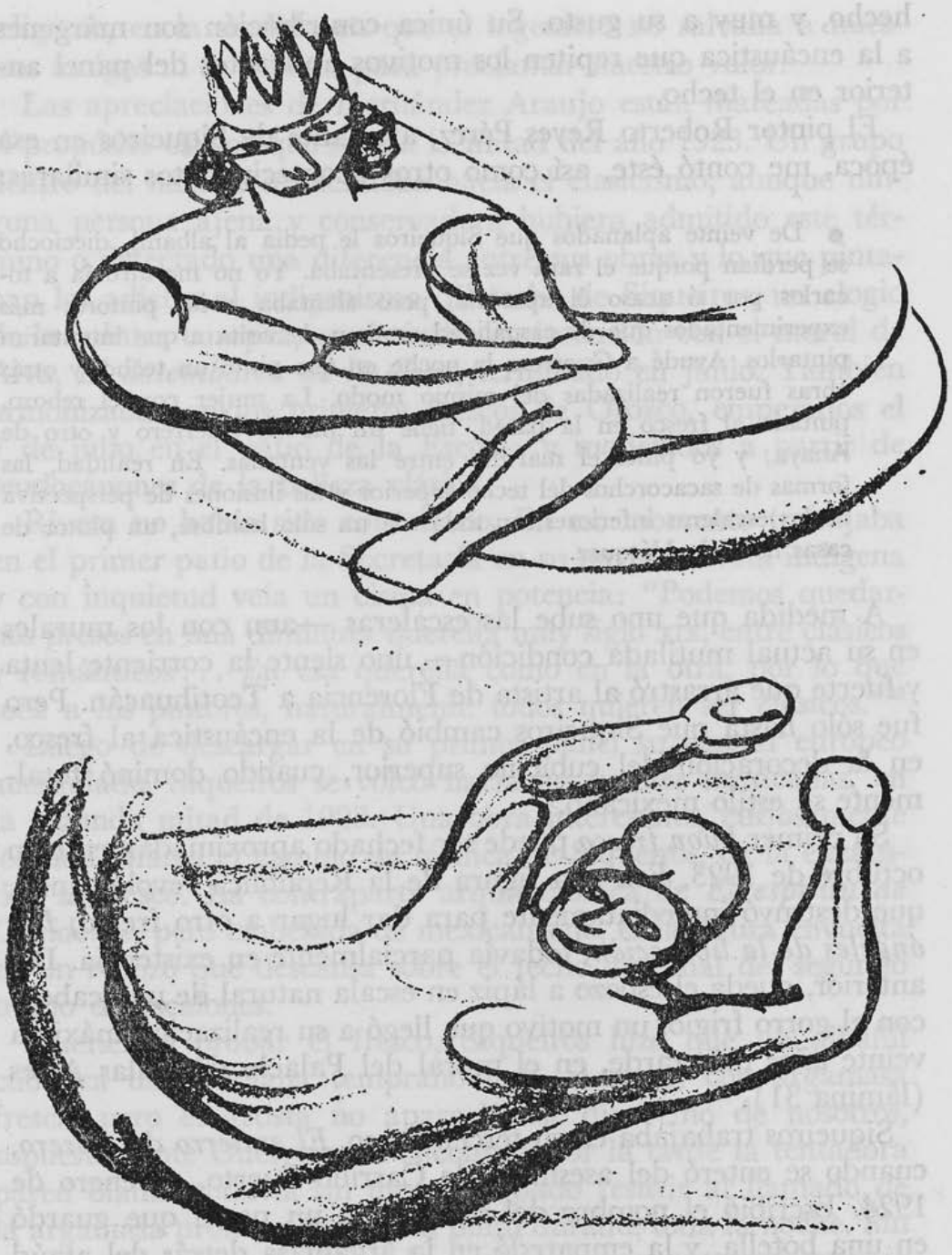
El pintor Roberto Reyes Pérez, ayudante de Siqueiros en esa época, me contó éste, así como otros acontecimientos similares:

> • De veinte aplanados que Siqueiros le pedía al albañil, dieciocho se perdían porque él rara vez se presentaba. Yo no me atrevía a tocarlos por si acaso él aparecía, pero alentaba a los pintores más experimentados que de casualidad estaban de visita a que intentaran pintarlos. Ayudé a Guerrero la noche en que pintó un techo, y otras obras fueron realizadas del mismo modo. La mujer con el rebozo, pintada al fresco en la pared, tiene un pie de Guerrero y otro de Anaya; y yo pinté el martillo entre las ventanas. En realidad, las formas de sacacorchos del techo superior y las ilusiones de perspectiva de las escaleras inferiores son todas de un sólo hombre, un pintor de casas llamado Vásquez.

A medida que uno sube las escaleras —aun con los murales en su actual mutilada condición— uno siente la corriente lenta y fuerte que arrastró al artista de Florencia a Teotihuacán. Pero fue sólo hasta que Siqueiros cambió de la encáustica al fresco, en la decoración del cubículo superior, cuando dominó totalmente su estilo mexicano.

Su primer *buon fresco* puede ser fechado aproximadamente en octubre de 1923. Era una figura de la República revoloteando, que destruyó inmediatamente para dar lugar a otro fresco, *Los ángeles de la liberación,* todavía parcialmente en existencia. Del anterior, queda el esbozo a lápiz en escala natural de una cabeza con el gorro frigio, un motivo que llegó a su realización máxima veinte años más tarde, en el mural del Palacio de Bellas Artes (lámina 31).

Siqueiros trabajaba en su tercer fresco, *El entierro del obrero,* cuando se enteró del asesinato de Carrillo Puerto, en enero de 1924. Escribió el nombre del difunto en un papel que guardó en una botella, y la emparedó en la argamasa detrás del ataúd pintado, dedicando este homenaje plebeyo a quien se proclamó descendiente del rey maya Nachi-Cocom (lámina 32).



xva, xvb, Siqueiros, MONARQUÍA Y DEMOCRACIA, 1947; bocetos, hechos de memoria, de sus frescos en la pequeña escalera de la Escuela Preparatoria, mutilados en 1924 y destruidos en 1926.

Entre marzo y julio Siqueiros pintó, en el espacio libre entre dos ventanas, a Dios y a Satanás volando encima de dos figuras supinas, la Monarquía y la Democracia (ilustraciones xva, xvb). En la misma época, el pintor Rodríguez Lozano, durante una visita a la escalera, aventuró la opinión de que Siqueiros necesitaba hidroterapia.

Rivera admiró los frescos de Siqueiros con tanta intensidad como antes había sentido tibieza por las encáusticas:

> • Si alguna vez puede utilizarse el adjetivo "magnífico" para una pintura en la cual los lineamientos empiezan a afirmarse, éste se aplica a lo que Siqueiros hace hoy día. Están satisfechas todas las condiciones decorativas y plásticas en lo que él está a punto de lograr, nacido del amor y de la emoción más elevados, y para coronarlo todo, ha logrado la síntesis más completa de nuestra raza que se haya realizado desde la época precortesiana.[24]

Hasta la ejecución de estas pinturas, el indigenismo había sido sinónimo de folclore o arte popular. Las decoraciones de San Pedro y San Pablo fueron ampliadas a partir de bateas. Leal pintó danzantes nativos en traje de gala. Rivera pintó al fresco un caleidoscopio de tradición campesina en las paredes de la Secretaría. En lugar de retratar un local dado o de adaptar un traje para cada festival, un paso para cada danza ritual, Siqueiros fue el primero en erigir un cuerpo indígena desnudo, tan libre de lo pintoresco como un desnudo atleta griego, una figura de significado universal dentro de su universo racial.

[24] "Diego Rivera discute."

17. OROZCO. CARRERA PREMURAL

• José Clemente Orozco.
Nació en Zapotlán, estado de Jalisco, hace treinta y siete años.
Ingresó en 1910 a la Escuela Nacional de Bellas Artes, entrando directamente a las clases de modelo, anatomía y perspectiva.
Expuso obras en muestras colectivas en 1910 y 1922.
Exposición individual en 1916.
Contribuyó con caricaturas para una serie de periódicos políticos.[1]

Así RESUMIÓ brevemente el artista, en 1923, su carrera premural, con bastante veracidad si no fuera por la edad que tenía en esa época: cuarenta años.

Orozco era hombre de una sola ciudad. Visiones: abiertas y secretas; sonidos: confusiones de tráfico, voces ebrias, silbido de balas, gramófonos en lúgubres lugares; olores: humos de fondas, populacho convulso hacinado en vodeviles baratos; todo lo que percibía en las aceras y los interiores de la ciudad de México era, para este jalicience, música, poesía e inspiración.

Verdadero hombre de ciudad, Orozco odiaba el arte popular y las faenas rurales, hacia las cuales sus colegas, ungidos por París, elevaban sus manos en actitud rebuscada, en ademán de bendición. Pero las ciudades también generan artes populares, y en éstas se embebía el artista.

A los diez años de edad, deteniéndose en el camino a la escuela, aplastaba su nariz contra la ventana del local donde trabajaba Posada, un hombre moreno, gordo y calvo con una bata blanca suelta. El niño observaba al rápido buril esculpir sobre láminas de metal aquellos éxitos perennes: *El hombre que se*

1 Orozco, manuscrito inédito.

comió los restos de su propio hijo, Nació muerto con dos cabezas, Una mujer da a luz cuatro lagartijas y tres niños. Amantes que se van al infierno por causa de un perro. Una imagen ocasional de mítines antiporfiristas, con ladrillos y palos volando, enseñó tempranamente al jovencito las delicias de "estar en contra". Qué buen incentivo, para que Orozco las dibujara, deben haber sido las líneas bruscas y audaces de Posada, más musculosas por haber sido talladas en metal. Algunas veces, el tímido chico se armaba de valor, entraba en el taller y se llenaba los bolsillos con las rebabas de metal del maestro.

Un poco más tarde, al deambular ya de regreso de la escuela, encontraba la tienda abierta, donde el editor Vanegas Arroyo vendía corridos ilustrados por Posada —al mayoreo a los voceadores de la ciudad y a los vendedores rurales, y al menudeo a los sirvientes y escolares. Las láminas, ahora vueltas cuadros, eran coloreadas a mano por parientas del editor, a la vista de los clientes, con esténciles y llamativos pigmentos de cola. Un charro color castaño laza una pistola anaranjada, galopa y deja a los zuavos franceses ruborizados de vergüenza, en un tono que armoniza con sus pantalones escarlata. La masacre de Chalchicomula amontonó cadáveres rosados con heridas escarlata bajo los pies de los camilleros, vestidos de blanco y los rostros ocultos bajo amarillos sombreros de paja. Los cielos permanecían indecentemente azules. Orozco ponderó ahí los problemas de color.

Sus padres le habían planeado una carrera de ingeniero agrónomo. Tres años en la Escuela Nacional de Agricultura en San Jacinto, D. F. le enseñaron cómo uncir una yunta de bueyes, arar un surco recto, abonar suelos, alternar las cosechas, y lo echaron a perder para la pintura de paisajes. Se graduó en 1899, entró en la Escuela Preparatoria en 1900 para proseguir con el estudio de las matemáticas, pero no logró perseverar. En 1906, la vecina Academia de San Carlos lo atrajo a un destino artístico. Prosperó allí con la estricta dieta académica, copió apasionadamente moldes de yeso y fotografías, y adiestró sus ojos y su mano en la inhumana objetividad de una cámara.

Se abrió camino con trabajos diversos en el taller de gráfica del periódico *El Imparcial* y, como dibujante, con el arquitecto Carlos Herrera.

En septiembre de 1910, Orozco contribuyó con algunas caricaturas y dibujos al carbón a la exhibición mexicana que formaba parte de las celebraciones del Centenario nacional, la apoteosis y el ocaso del régimen de Díaz. El comentario encontrado en el álbum oficial conmemorativo anticipa la obra del artista maduro: "J. C. Orozco ha expuesto muchas caricaturas y composiciones. Las primeras son típicas de una gran habilidad en líneas firmes y osadas, extremadamente expresivas y llenas de profundas intenciones. Las últimas tienen las mismas características. Sus actitudes atormentadas y convulsivas recuerdan, de alguna forma, los dibujos de Rodin." [2]

El mundo bien vigilado de Porfirio Díaz difícilmente podía tener la aprobación de Orozco, tan pronto como tuvo la evidencia de sus podridas raíces. Sin duda, cuestionó la validez de las festividades del Centenario, donde los "extras" emplumados y pintados como nativos del siglo XVI desfilaron en espectáculos históricos, mientras que los verdaderos indígenas fueron bruscamente escondidos.

Aun cuando Díaz huyó a Europa, y Madero se convirtió en presidente y libertador en medio de aclamaciones entusiastas, Orozco seguía "en contra". Durante 1911 y 1912, el periódico oposicionista *El Ahuizote* incluía una sección de Orozco llamada "Cinema del Congreso", que retrataba a los políticos maderistas con la ferocidad del joven Daumier, quien transformó al rey Luis-Felipe en pera. El Madero de Orozco se asemeja a un garbanzo (ilustraciones XVI, XVII).

El propio temperamento tempestuoso del artista era lo bastante fuerte para infiltrarse en toda la nación. El asesinato de Madero, el bombardeo de la Ciudadela y las pilas de cadáveres quemados en las calles, que anunciaron la dictadura de Victoriano Huerta, pueden haber sido para Orozco, todavía estu-

[2] Genaro García, *Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario*, México, 1911.

diante en San Carlos, la primera toma de conciencia de que el trágico *crecendo* de la política mexicana finalmente se elevaba para igualarse a su propio nivel subjetivo. El usurpador liberó aún más al artista, al mantener a la ciudad completamente abierta: casinos infernales y paraísos diversos, que rodeaban su estudio en la mal afamada calle Illescas, inspiraron más de una tierna obra mediante mágica alquimia. Pero Orozco estaba nuevamente "en contra". Huerta fue perseguido por las

xvi Orozco, caricatura sobre una obra teatral, en *El Ahuizote,* hacia 1913.

corrosivas caricaturas de Orozco desde su ascenso al poder en 1913, hasta su huida al exilio y su muerte.

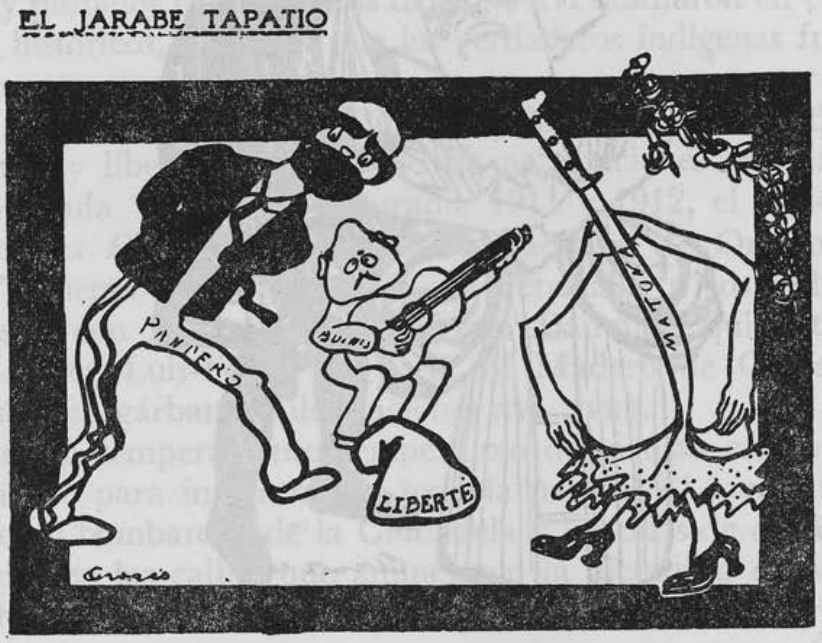
Fue en noviembre de 1913 cuando Orozco obtuvo la atención de una primera entrevista:

UN PINTOR DE LA MUJER
por José Juan Tablada

El criado me anuncia a un señor cuyo nombre y apellido nada me dice, y a quien precisamente encuentro al pie de la escalera de mi *hortus conclusum*. Alto, de luto, cargado de hombros, desgarbado, se presenta a sí mismo:

Soy Orozco, el caricaturista y vengo...

Si es usted un artista, pase usted —interrumpo tranquilizado, y lo guío hasta mi biblioteca... El artista hablaba con voz apagada, con ademán lánguido..., fatigado y sin aliento, como si para visitarme hubiera caminado a pie desde un lugar remoto. Me invitaba a ver sus últimas obras, me pedía recomendaciones para hacer caricaturas sociales en un diario; me contaba que había dibujado mucho del



XVII Orozco, caricatura antimaderista, en *El Ahuizote,* 1913.

natural en la Escuela de Bellas Artes, pero que huyendo del "academismo", ahora sólo estudiaba el modelo en movimiento, impresionándolo, observando, almacenando, para pintar después. Y a mi pregunta sobre cuáles eran los asuntos que prefería pintar, me contestó que actualmente pintaba sólo mujeres y entre éstas, sólo colegialas y "mujeres de la vida"...

...esa confidencia me pareció paradójica... ¿cómo podría este artista de caricaturas brutales y truculentas expresar el frágil encanto y la poesía de la mujer...? Nada había en efecto, en mi huésped del instante, que lo señalara como un continuador de la suntuosa estirpe de los pintores galantes Watteau, Constantino Guys, Utamaro, el marqués de Bayros o Jorge de Feure, siquiera...

Fui a la mañana siguiente. En el taller, un pequeño cuarto con los accesorios indispensables para el trabajo y para la vida: un caballete, una mesa con colores, una cama, un lavabo, miré sobre los muros y dentro de los portafolios todas las pinturas, acuarelas, pasteles y dibujos que constituyen por ahora la obra de Orozco. Como el artista me lo había dicho, de todas esas obras, la mujer era el tema constante ...

De un gran portafolios, surgieron ante mis ojos los dibujos dedicados a las colegialas ... Mujercillas que se encuentran y mimosamente se besan ... ojos de soslayo y el gesto afectado apuntan nacientes perfidias, armas que se esgrimen y se afilan para los futuros duelos de la pasión. Todos estos estudios, que son dibujos a pluma, están sellados por dos cualidades esenciales: movimiento y expresión... Es notable asimismo en esos dibujos el dominio del útil, de la pluma que en trazos negrísimos hace la materia de los espesos cabellos, de las oscuras chalinas o bien con líneas grises expresa una cabellera blonda o con simples perfiles apunta la vaporosidad de una enagua de linón...

Con pesar cerré el portafolios de las Claudinas, viendo por vez última las cabezas infantiles y abultadas, tocadas coquetamente con grandes moños y los cuerpos donde la forma definitiva asoma ya con cimbradoras esbelteces y plenitudes calipédicas.

Sobre los muros, donde están fijados acuarelas y pasteles, se ostenta la segunda parte, la más original, la más fuerte, la más intensa de la obra de Orozco. Es una vasta galería de "mujeres de la vida", sorprendidas en los gestos, actitudes y episodios de su vida frenética y miserable —que el pudoroso lector no sienta alarmas. De antemano afirmo que no existe una obra pictórica más moral ni más meritoria en el terreno de la ética pura que esta parte de la obra de José Clemente Orozco.

> Todo lo que el vicio puede hacer con sus palideces avérnicas, con sus ojeras febriles, con sus debilitamientos extenuadores, con sus embrutecedores hastíos y con sus paroxismos rabiosos y delirantes está allí francamente, cruelmente, brutalmente expresado, si por brutalidad puede entenderse la fuerza victoriosa con que un artista arranca las miserias de las almas oscuras... y las clava a flor de piel sobre los rostros macilentos y pintarrajeados, pálidos y ojerosos ...
>
> No, la lúmica de Orozco no tiene ni camelias, ni perfumes, ni *falbalés* siglo XVIII. Es una fuerza delirante, un instinto ciego, una sombría enfermedad y está vista y desproyectada en el papel por medio de los colores con todo lo que posee y ostenta, sordas rebeliones, fanatismos, supersticiones, efímeras ternuras, cóleras homicidas, orgullos y envilecimientos, profundos hastíos e ingenuas esperanzas ...
>
> Orozco... es manco, lo cual no le ha impedido hacer con una sola mano lo que no han podido, ni podrán ejecutar muchos artistas cuadrumanos...
>
> Próximamente el público curioso de arte, admirará una exposición de las obras de Orozco.[3]

La prometida exposición individual fue aplazada tres años, debido a sucesos sangrientos, que los contemporáneos firmemente creían que merecían prioridad frente a las pinceladas de tinta y acuarela sobre el papel.

A Carranza, vencedor de Huerta, el artista ofreció, por primera y última vez, su lealtad política. En noviembre de 1914, cuando Zapata, Villa y Gutiérrez desalojaron a Carranza de la ciudad de México, hacia el estado de Veracruz, Orozco decidió seguirlo.

Aunque poco dado a los discursos, Emiliano Zapata señaló al entrar en la capital: "Cuando nosotros los sureños nos levantamos ... juré solemnemente a mis soldados que, después de tomar la capital de la República, quemaría en el acto la silla presidencial, porque creo que todos los hombres que se sientan en esta silla maléfica, olvidan instantáneamente las promesas hechas cuando eran simples revolucionarios." Y concluyó con un giro, que Orozco podía gozar, incluso en boca de un enemigo:

[3] "Un pintor de la mujer: José Clemente Orozco", en *El Mundo Ilustrado*, 9 de noviembre de 1913.

"¡Ay de mí! No puedo cumplir mi promesa, porque ahora me entero de que don Venustiano Carranza se ha llevado la silla, aferrándose a su derecho presidencial de sentarse en ella dondequiera que se encuentre." [4]

Para crear un ambiente adecuado a la silla robada, Carranza decretó que Veracruz era la nueva capital de la República y procedió a llevar a cabo mejoras cívicas. El 22 de julio de 1915, ordenó la transformación de la famosa prisión política y fortaleza de San Juan de Ulúa, en un museo regional colonial. Inclinado a compararse sólo con los mejores, debe haberse sentido cercano a Napoleón, cuando reorganizó la Comedia Francesa desde un incómodo campamento a la vista de Moscú en llamas. Para el nuevo museo, se comisionaron pinturas, a escala mural, a tres seguidores políticos: Francisco Romano, Miguel Ángel Fernández y Clemente Orozco. La temeridad cultural de Carranza frente a la adversidad se terminó felizmente, porque la ciudad de México fue nuevamente suya en agosto.

Terminadas antes de febrero de 1916, las pinturas comisionadas fueron reproducidas en el *Boletín de Educación* de esa fecha.[5] Orozco contribuyó con el episodio final de la guerra de Independencia, *Las últimas tropas españolas en suelo mexicano evacuan con honores militares la fortaleza de San Juan de Ulúa en 1825* [*El puente de San Juan de Ulúa*]. Pintado con un estilo sobrio y grandioso contiene, en potencia, la futura majestuosidad de los frescos de la Preparatoria (lámina 33).

Durante su exilio forzado en Orizaba, lejos de la querida calle Illescas, Orozco "tomó parte en la lucha de manera conscientemente viril". Los cuarteles de "La manigua" fueron instalados en una iglesia, cuidadosamente saqueada. Orozco dormía en un catre militar, protegido del frío nocturno por una capa litúrgica suntuosamente adornada con oro. A la hora de la comida, su tarea consistía en llamar a la gente a recibir sus raciones, sonando las campanas de la iglesia, y cantando gracio-

[4] Citado por Ramírez Plancarte, *op. cit.*
[5] *Boletín de Educación,* núm. 1, 1916.

samente: "¡Basura, basura!", en una imitación nostálgica de los recolectores de basura, cuya campana y llamado eran el Flautista de Hamelín de las sirvientas en la ciudad de México. Incluso llenó un tompiate con un botín sagrado, que su devota madre se apresuró a devolver a los curas, la primera noche que su hijo pródigo pasó en casa.

En Orizaba, Orozco pintó carteles y caricaturas para *La Vanguardia,* un periódico de campaña, impreso en la iglesia saqueada y distribuido por sus miembros desde trenes militares que iban y venían sin parar en la oscuridad, del campamento al campo de batalla, del hospital al campamento.

La zanja a lo largo de la vía estaba llena de soldados durmiendo, acostados junto a cadáveres más tiesos que ellos. Los restos de las locomotoras dinamitadas formaban dedos metálicos arrugados y torcidos como indicadores de los cuerpos humanos que nadie se preocupaba por sacar. Grupos acechantes, inclinados sobre los caballos o a pie, se ocultaban en el declive de la línea férrea. Los hombres que retornaban de las batallas caminaban a lo largo de la vía, con los camaradas muertos amarrados a las alforjas de sus caballos. La sucesión de postes telegráficos perfilaba su cosecha de cuerpos ahorcados contra cada dorado amanecer. A los lados, hombres, mujeres y niños caían dormidos, arropados entre los caballetes, las cabezas descansando en los rieles como almohadas.

La guerra civil desfiguró el paisaje. Los magueyes, proveedores de pulque en tiempos de paz, crecieron chuecos; su aguamiel quemado por el abono demasiado rico de los fragmentos humanos. Las puertas y ventanas de las cúbicas casas, alguna vez pintadas de rosado y pistache, eran ahora restos negros que mostraban sus interiores calcinados.

Ocurrían hechos insólitos en el extraño paisaje. El rito diario de los disparos: pelotones llevando hombres con sus cuellos blancos y sus bombines al paredón; las esposas de los prósperos suplicando en vano frente a los jefes envueltos en sarapes y con sombrero; cansados sepultureros durmiéndose durante su trabajo, siempre renovado. Detrás de las tropas caminaban pe-

sadamente mujeres cargadas con ollas, canastos, bebés. Se detenían para secar el sudor de la frente de un rezagado, cuidaban a los heridos, se probaban sombreros burgueses, cocinaban al aire libre, aullaban, y se consolaban cuando sus hombres caían.[6]

Orozco aprendió más de los viajes y ejercicios de los condotieros belicosos que de los moldes de yeso de la academia, manchados por las moscas. Sus ojos y su memoria retuvieron, para referencia futura, a los yaquis fuertes, oscuros y silenciosos, tradicionales detentadores de la balanza del poder; a los villistas, impetuosos con el gatillo; a los zapatistas sádicos y devotos, cargando, además de las cananas y los fusiles, escapularios, medallas y rosarios.

Modelos involuntarios componían cuadros que ningún Hollywood podría igualar y ningún censor aprobar. Cuando Atl, como líder de la así llamada "Organización Mundial de Trabajadores", abrió de par en par la iglesia de la Concepción a sus hordas hambrientas:

> sarabandas carnavalescas de hombres vestidos con sobrepellices, algunos con capas consistoriales de coro y cofias de curas, otros más con sotanas y estolas ... subieron los escalones del altar para imitar con genuflexiones cómicas los ritos de la misa ... o subieron al púlpito y en un sermón de burla declamaron, o mejor dicho vomitaron, las blasfemias más horrendas... Sentados en los confesionarios, algunos llamaban con ruidosas mofas y risas a sus compañeros, ocupados en la destrucción, a confesar sus pecados. Algunas mujeres sindicalistas ... ostentaban túnicas arrancadas de las imágenes sagradas, vestían albas sacerdotales, coronas de oro brillante, y manteles del altar como mandiles. Una, arrancando la efigie de un Niño Dios... de los brazos de una estatua, hizo muecas obscenas, jurando con gritos ensordecedores ¡que acababa de dar a luz![7]

Aunque vio todo esto entre 1913 y 1916, el artista no lo transcribió al papel en ese entonces. Como lo explicó a Tablada, su método consistía en observar "el modelo en movimiento,

[6] Los últimos tres párrafos se basan en la serie de dibujos de la Revolución, de Orozco.

[7] Citado por Ramírez Plancarte, *op. cit.*

impresionándolo, observando, almacenando, para pintar después". En el caso de la Revolución, y contrariamente a la creencia común, el lapso entre la observación y la ejecución fue por lo menos de una década.[8]

Conociendo el valor correctivo de la propaganda artística, en un momento en que las fuerzas armadas mexicanas se volvían famosas internacionalmente, Carranza, al volver a la ciudad de México, decidió organizar una exposición colectiva de pintores mexicanos que haría una gira por Estados Unidos, "con el doble propósito de presentar la cultura mexicana en el extranjero y de abrir un mercado para los expositores".

Aunque el valioso proyecto fracasara al final, las obras reunidas fueron exhibidas en México, en mayo de 1916. Raziel Cabildo escribió:

> • El más discutido y menos apreciado de todos es el caricaturista J. C. Orozco. Que este artista disguste, es natural, ya que su idiosincrasia se opone a los desgastados clichés reverenciados por un público acostumbrado al culto de lo bonito.
>
> El arte de Orozco es inquietante, espectral, tortuoso. Es el Marqués de Sade de nuestros pintores ... Estas son acuarelas de pesadilla, donde monstruos humanos sacuden su carne podrida en una danza convulsiva, en medio de una asfixiante bruma de vapores alcohólicos, tabaco y pomada rancia, caras desgastadas goteando un sudor drogado sobre la grasienta blancura de los cosméticos... Rompiendo en una forma viril con los hábitos consagrados, la técnica está destinada a ocasionar una furiosa indignación entre pintores competentes y burgueses hipócritas.[9]

En ese mismo año Orozco inauguró su primera exposición individual (ilustración XVIII):

La calle era la aristocrática Avenida San Francisco, rebautizada en honor del "garbanzo" Madero, que se había convertido en héroe nacional después de muerto. ¿Acaso el atrevido tema

[8] Véase Charlot, "Orozco's stylistic evolution", en *College Art Journal,* núm. 9, 1948.

[9] "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *Revista de Revistas,* 7 de mayo de 1916.

había asustado al señor Navarro, haciéndolo retractarse de su ofrecida hospitalidad? De cualquier manera, a última hora el lugar fue cambiado a la librería Biblos, en Bolívar 22.

EXPOSICION

JOSE CLEMENTE OROZCO

DEL 1º. AL 20 DE SEPTIEMBRE DE 1916

EN LA AVE. FRANCISCO I. MADERO Núm. 28

Casa Fronoiseo Navarro

ESTUDIOS DE MUJERES

Primera Parte

1—El terroncito de azúcar
2—Eloisa y Carmen
3—Monería
25—La cinta
26—"Mi papá no alzaba la pata"
27— Carita gatuna
28—Rerta

xviii Catálogo de una sola hoja, de la primera exposición individual de Orozco, 1916.

El catálogo consistía en una sola hoja, impresa con lo que era, en ese tiempo, el sello de Orozco: una colegiala con un moño en el pelo y ojos graciosos. La exposición incluyó ciento veintitrés obras, divididas en tres secciones: colegialas, prostitutas y caricatura (lámina 34). Los títulos de la primera sección,

tienen la fragancia de dulces nombres femeninos: *Eloísa y Carmen, Loreta, Lucía, Juanita, Mariquita, Amparo.* Algunas evocan tiernos momentos con tonos picantes: *Graciosidades, El terroncito de azúcar, Curiosidad, El perseguidor, La pobre víctima, La gatita linda, Su faldita es su cómplice, Un dulce beso, Amiguitas.* La segunda sección enumeraba: *Disección, El final de la trilla,* cinco *Nocturnos,* una serie de dieciséis escenas de burdel, *La casa del llanto* [*La casa de lágrimas*] (lámina 35).

Las caricaturas incluían una mordaz autocaricatura, los retratos del ex dictador Huerta y de don Nicolás de Zúñiga y Miranda, un candidato derechista a la presidencia, tan inofensivo que ningún revolucionario se preocupó jamás por levantarle la tapa de los sesos, por debajo de su bombín. Típico de la manera independiente de Orozco, no dejó fuera al presidente Carranza, ya reinstalado en la capital con todo y silla, y progresando con el reconocimiento de Wilson.

El hermano de Orozco inauguró ese mismo día su propia obra maestra, el restorán "Los Monotes", que se volvió famoso por su deliciosa cocina mexicana. El 1º de septiembre, después de la inauguración de la exposición, los amigos de Orozco cenaron allí. El café fue bautizado así por los "murales" con los que el hermano Clemente había dado vida a sus paredes. La decoración de "Los Monotes" fue un digno rival de la exhibición.

> • Una obra muy representativa de Orozco se encuentra en uno de los locales más característicamente mexicanos de la ciudad de México, un café, un lugar de encuentro para los pintores y literatos llamado "Los Monotes". Por las noches, cuando los teatros vecinos cierran, uno puede estar seguro de encontrar allá a pintores tan famosos como Rivera, Rodríguez Lozano, Charlot y Abraham Ángel, en compañía de los escritores más modernos. A lo largo de las cuatro paredes del salón, velado por una atmósfera cargada de humo de tabaco y olores estimulantes de la picante cocina mexicana, corre un friso en el cual los personajes de Orozco actúan y danzan en un frenesí de movimiento y expresión: las *Follies* coqueteando con viejos galanes, parejas paseándose en anticuados carruajes, policías tan pasivos como cronometristas del box, y como leitmotiv, la imprudente y seductora joven

de la clase media o popular urbana, maquillada y elaboradamente peinada. Si alguien le habla con admiración a Orozco de estas pinturas, se encuentra con su rechazo. Su creador está convencido de la mediocridad de las maravillosas figuras —pintadas sobre cartón, cortadas y pegadas en la pared—, a pesar de que las multitudes van allá, más para admirar estas alegres pinturas de la vida citadina que por el espumante chocolate, los picantes tamales y otros apetecibles antojitos de la cocina nacional.[10]

Un crítico* describió la exposición:

• Orozco es un joven desencantado que lleva alma de viejo. Constitución híbrida y rostro sarcástico, donde unas gafas amortiguan el intenso mirar; falto del brazo izquierdo, la [mano] derecha refleja su intenso fracaso de prematuro vencido de las lides del amor...

Para Orozco, el momento no sonríe con el encanto del artificio... adivina el cálculo detrás de cada sonrisa, y bajo la presión de cada abrazo, una cifra. Muerto sentimentalmente para el amor, no le queda más recurso que esgrimir la sátira de su pincel para zaherir, ridiculizando al amor mercenario en su más baja aceptación... Cualquier vicio se levanta y los fieles de Venus tienen que pasar cariacontecidos, abofeteados por la tremenda realidad del arte de Orozco.

El artista contestó:

• He soportado pacientemente el diluvio de epítetos que el público ha desatado sobre mi cabeza, a causa de esa desdichada exposición, pero cuando se me insulta de tal modo en un periódico muy leído, no puedo permanecer callado más tiempo... Tal vez no sea tan "mediana" la técnica cuando el señor cronista se siente herido por tan "tremendo realismo". Tal vez la actitud del crítico se parece a la del "payo" que se lanza al escenario para defender a la dama joven del puñal del primer actor... Se me hace aparecer como degenerado física y moralmente... se me llama "prematuro vencido" en no sé qué "lides"... ¿Qué quiere decir el cronista con todo esto?... ¿Acaso don Francisco de Goya y Lucientes fue un imbécil como el Carlos IV de sus telas y de la realidad?

[10] José Juan Tablada, "José Clemente Orozco, The Mexican Goya", en *International Studio,* marzo de 1924.

* Juan Amberes, "Las casas del llanto", en *El Nacional,* 18 de septiembre de 1916. [N. del e.]

Lejos estoy de creerme un "genio"; soy simplemente un joven que observa y estudia la vida; muy humilde y muy modestamente he exhibido el pequeño fruto de mis estudios...

Ni tengo empleo ni recursos de ninguna especie; vivo en la miseria: cada hoja de papel, cada tubo de color, representan para mí un sacrificio y una pena, y no es justo que después del desprecio y la hostilidad del público, todavía se me insulte públicamente.

Muy pronto podrá asistir el cronista, si quiere, a una segunda exposición, y ya verá si es una "alma de viejo prostituido" quien se empeña en contribuir con un mísero grano de arena para la creación del futuro arte nacional.[11]

Orozco se quedó desanimado por la dudosa apreciación expresada en su propio país. Empacó un maletín, llenó un portafolios de acuarelas, y emprendió un viaje a Estados Unidos. Una parte importante de su obra fue destruida en la aduana, por inmoral. Un Orozco amargado llegó a San Francisco, a tiempo para ser testigo de la declaración de guerra en contra de Alemania y ver a las masas cantando y cargando monigotes del Káiser en las calles.

Orozco atravesó el país para intentar su suerte en Nueva York, donde Siqueiros lo visitó en 1919, rumbo a Europa:

• Me hospedé con Clemente. Vivía en una pobreza extrema, trabajando en una fábrica de muñecas, pintando las caras con un aerógrafo y los ojos y pestañas a mano. El invierno era feroz, con montones de nieve. Un mexicano rico nos invitó a comer en el Bronx. Con su dirección escrita en un pedazo de papel, juntamos con dificultad lo suficiente para pagar el Metro. En el camino discutimos: Orozco admiraba a Rodin, mientras que yo defendía la teoría de que el Metro era un arte superior a cualquiera de sus esculturas. Orozco me dijo que era un pobre imbécil. La gente se alejaba de nosotros, tanto más porque no entendía nuestros gritos en español. Al llegar a la estación, Orozco buscó la dirección en sus bolsillos, pero la había perdido. Intentamos salir, pero el frío excesivo nos hizo volver al calor de la estación. Después de mucho esperar, Clemente salió a pesar de todo,

11 Alrededor de 1926, cuando Anita Brenner escribía *Ídolos tras los altares*, Orozco le prestó su propia colección de recortes sobre la exposición de 1916. Por lo general, les faltaba procedencia y fecha. Cito a partir de las traducciones de Anita Brenner. [La referencia también aparece en Alma Reed, *Orozco*, México, FCE, 1955, p. 77. N. del e.]

furioso, y al no regresar después de dos horas, también salí para buscar en vano, hasta la madrugada, su cadáver congelado bajo los montones de nieve.

Al día siguiente oí un silbido bajo la ventana; era nuestro amigo rico:

—¿Qué te hizo perder la fiesta anoche?

—Ay de mí, estoy llorando porque mi buen amigo Orozco se murió de frío, y yace sepultado en la nieve.

—Pero si está en mi coche.

Lo que pasó es que nuestro amigo en común, viendo que se hacía tarde, había salido y encontrado a Clemente, quien se olvidó que yo seguía esperando en el Metro. Ellos pasaron un buen rato.[12]

De regreso a la ciudad de México, Orozco volvió a las caricaturas para periódicos y a un sentimiento de frustración. Mientras que en 1916 había escrito: "Es injusto insultarme públicamente", ahora le confiaba a Tablada: "Esta gente incluso ha dejado de insultarme." [13] En 1922, Tablada decidió con renuencia que la carrera del artista estaba llegando a su fin. Escribió: "Orozco desistió del trabajo de toda su vida porque se dio cuenta con tristeza que ... no significaba nada para un público totalmente incapaz de apreciar sus dones." [14]

Cuando empezó el movimiento muralista, un Orozco ocioso miró con cínica diversión a sus hermanos vestidos con overoles, esgrimiendo un pincel socialmente conciente. Su comentario fue: "¿Pintura para el pueblo? Pero si el pueblo mismo hace su propia pintura: no necesita ayuda." [15]

Orozco le enseñó sus acuarelas a Walter Pach, cuando éste vino a la ciudad de México, en el verano de 1922, para dar una conferencia sobre arte moderno. El crítico estadunidense escribió su reacción:

> Los tipos mexicanos de José Clemente Orozco tienen una expresión tan definitiva, que uno está tentado a creer que su arte ha alcanzado la plena madurez. Pero al mirar más atentamente su trabajo, se percibe que la obra más importante del artista todavía está por realizarse.

[12] *Autobiografía. Me llamaban,* pp. 134-137; otra versión.
[13] Tablada, "José Clemente Orozco."
[14] "Mexican painting today", en *International Studio,* enero de 1923.
[15] Orozco, *El artista,* p. 141.

> Sus dibujos y acuarelas poseen la textura dura de un suelo de primavera. Las formas —física y psicológica— expresadas por el pintor, tienen la precisión de lo primitivo, o sea de un arte en tal estado de intensidad que, al dividir y recombinar sus componentes, sigue ganando en riqueza ... El artista mexicano ha producido un trabajo que es parte de la gran expresión moderna, tanto en su idea como en su manejo de las propiedades abstractas del arte.[16]

A pesar de este tardío reconocimiento, la expresión "lobo solitario" era agregada comúnmente al nombre de Orozco durante el periodo que precedió su entrada al muralismo. Ortega escribió, en noviembre de 1922, que Orozco "ha realizado su obra solo y en silencio".[17] Cosío Villegas agregó: "Hay otros pintores jóvenes que realizan obras llenas de interés, pero poco conocidas por el público en general. Un ejemplo es José Clemente Orozco, especialmente fuerte en sus dibujos. Trabaja en la soledad y en el silencio." [18] Sin haber sido nunca un buscador de publicidad, el pintor siguió siendo poco apreciado durante largo tiempo. Todavía en julio de 1924, Salvador Novo lo clasificó como discípulo de Rivera.[19]

Orozco casi fue olvidado por el renacimiento mexicano. Quizá por su afiliación política a Carranza, quien había sido un enemigo de Vasconcelos, o quizá porque fue etiquetado como caricaturista, en un principio no se le invitó a compartir las abundantes comisiones murales. Fue una hazaña personal del poeta Tablada haber forzado al gobierno a que reparara en el pintor. Su trabajo como columnista retuvo tanto tiempo a Tablada en Estados Unidos, que lo hizo escribir y enviar su contribución semanaria a México: "Nueva York de día y de noche." Una fiesta de despedida, en ocasión de uno de sus viajes periódicos al Norte, fue el momento escogido por Tablada para lanzar a Orozco en su carrera mural. Lo que sigue es una versión periodística del acontecimiento decisivo:

16 "Impresiones sobre el arte actual de México."

17 En un artículo sobre la exposición "Acción de arte", en *El Universal Ilustrado,* 9 de noviembre de 1922.

18 "La pintura en México", en *El Universal,* 19 de julio de 1923.

19 "Diego Rivera."

• Los representantes de nuestro arte nacional, poetas, escritores, críticos de arte, músicos y pintores se reunieron ayer en el hermoso Parque Lira para asistir al banquete ofrecido por el Consejo de Cultura de la ciudad de México en honor del poeta José Juan Tablada y para desearle buena suerte... En la sobremesa, hubo un profundo silencio cuando el presidente del Consejo Cultural se puso de pie para homenajear a Tablada. Se dirigió al poeta con las siguientes palabras: "Usted retorna a Nueva York para vivir entre la bruma de su clima, los escalofríos mentales de un pueblo distinto al suyo. Recuerde que aquí deja muchos amigos, que hay aquí calor para su alma y su mente. *¡Vade in pace!*"

En su respuesta, Tablada habló de los méritos de cada uno de los artistas ahí reunidos, mencionó con detalle el trabajo educativo de Vasconcelos como secretario de Educación y terminó con un hermoso, vibrante y erudito elogio de José Clemente Orozco, en su opinión el máximo pintor mexicano. Concluyó formulando una petición... para que el Consejo de la ciudad de México comisionara al artista para decorar un muro en el salón del Ayuntamiento.[20]

El regente de la ciudad, a quien Tablada se dirigió, perdió la oportunidad de una verdadera hazaña cultural, pero Vasconcelos rápidamente ganó terreno, y rectificó su descuido anterior. Tablada, al relatar la historia para *International Studio,* modestamente la contó en tercera persona, añadiendo la secuela feliz:

• En un reciente banquete ofrecido a un poeta mexicano por el Consejo de Cultura de la capital, el invitado principal elogió a Orozco, quien estaba presente, pidiendo al Consejo Municipal que permitiera al más representativo de los pintores mexicanos contemporáneos decorar uno de los muros del Ayuntamiento. El secretario de Educación, señor Vasconcelos ... ha comisionado a Orozco para pintar murales en un edificio escolar público. El artista, quien durante largo tiempo ha estado aparentemente inactivo por falta de estímulo, sin duda aprovechará esta oportunidad para demostrar su talento excepcional en una gran obra inmortal.[21]

Orozco empezó su primer mural en la Escuela Preparatoria el 7 de julio de 1923.

[20] *El Universal* y *Excélsior,* 25 de febrero de 1923.
[21] "José Clemente Orozco."

18. OROZCO. PRIMEROS MURALES

CUANDO Orozco empezó su primer mural, en julio de 1923, su estado de ánimo era distinto al de sus colegas. Siendo el mayor del grupo, era pionero de muchas de sus formas, y su *Puente de San Juan de Ulúa,* pintado en 1915, respiraba la monumentalidad arquitectónica que se relaciona con los grandes murales. Desde entonces han pasado tantas cosas, que sus amigos y el mismo Orozco han olvidado esta temprana incursión en el "género noble", y el artista ni siquiera lo enumera en su nota biográfica de 1923. Orozco era ampliamente conocido como un virulento caricaturista político, y algunos amigos recordaban o poseían algunas de sus delicadas acuarelas, impregnadas de piedad y ternura. Fue la fuerza de su obra la que le valió el elogio de Walter Pach, y por la que Tablada lo llamara un nuevo Goya; y quienes le encargaron decorar muros, esperaban que el resultado fuera similar.

Pero Orozco, que había observado el trabajo de los muralistas durante el último año y medio, estaba inactivo sólo en apariencia. Cínico en un principio, y rápido en insinuar que los muros, y especialmente las escaleras, no eran lugares adecuados para una pintura, reflexionó sobre el problema mural el tiempo suficiente para desarrollar una solución tentativa, mucho antes de tocar el muro con el pincel.

A Orozco le faltaba entrenamiento en un lenguaje plástico internacional, que había facilitado la transición al muro a hombres como Rivera y Siqueiros. La corriente parisiense en boga era el cubismo; por ello, los artistas que regresaban se encontraron confortablemente equipados para el trabajo mural. Orozco nunca había estado en Europa y no podía válidamente depen-

der de una solución tan oportuna para sus problemas murales. Si tomaba prestado de sus amigos que habían viajado algunos medios cubistas, tales como la sección áurea o la proporción armónica, sólo era para pulir ciertos detalles de sus heroicas concepciones. Lo que poseía a fondo y que le faltaba a sus compañeros, era una larga experiencia como caricaturista de periódicos, su familiaridad con los metales toscamente grabados de Posada y con las litografías, suaves en los medios y sangrientas en la intención, de los caricaturistas políticos del siglo XIX. Pero un Orozco asombrado, en un principio huyó de ésta su propia tradición, así como lo había hecho del cubismo. En su lugar intentó, en sus primeros murales, crear un estilo clásico para hacer frente, en términos igualmente dignos, a la impersonalidad de los imponentes muros del siglo XVIII.

Cuando Orozco empezó a pintar, a mediados de 1923, nadie sabía aún que la evolución hacia un estilo nacional llevaría, con el tiempo, a una síntesis drásticamente simple: un hombre moreno vestido de blanco. El primer entusiasmo nacionalista por las artes populares, que el Dr. Atl y Best Maugard encendieran apenas, había disminuido y sin embargo el grupo de muralistas dependía, en gran medida, del arte folclórico para su estética, y de las formas populares para sus sistemas. Como suele suceder en este proceso mental, donde la amorosa afirmación creativa necesita un humus de odio para crecer, Orozco, al escribir en esa época sobre el muralismo, empezó con una condenación general de las soluciones ya intentadas por sus camaradas:

> • La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte menor popular se diferencian esencialmente en lo siguiente: La primera tiene tradiciones universales invariables de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en ningún país y en ninguna época. La segunda tiene tradiciones puramente locales que varían según la vida, las transformaciones, las agitaciones y las convulsiones de cada pueblo, de cada raza, de cada nacionalidad, de cada clase social y aun de cada familia o tribu.

Es por esto que si lo que se entiende por "nacionalismo" es aplicado a las artes menores populares, se está en lo justo. Pero querer aplicarlo a la gran pintura, a la decoración mural, por ejemplo, es un desatino imperdonable. Cada raza podrá, y deberá dar su contribución intelectual y sentimental a esa tradición universal, pero no podrá *jamás* imponerle las modalidades locales y pasajeras de artes menores.

Personalmente, detesto representar en mis obras al tipo odioso y degenerado del pueblo bajo, que generalmente se toma como asunto "pintoresco" para halagar al turista o lucrar a su costa.

El verdadero nacionalismo no debe consistir en tal o cual indumentaria teatral, tampoco en esta o aquella canción popular de mérito más que dudoso, sino en nuestra contribución para la civilización humana, ya sea contribución científica, industrial o artística, y es más "nacionalista" el pintor que trabaja dentro de la tradición italiana del cuatrocientos y quinientos, por ejemplo, que aquel que se emboba con los jarritos y cazuelas nacionalistas muy propios para decorar la cocina, pero no el salón y menos la biblioteca o el laboratorio.

Por estas ideas renuncié, de una vez por todas, a pintar huaraches y calzoncillos mugrosos, y claro que deseo con toda el alma que la gente que los usa los abandone y se civilice, pero no los glorifico, del mismo modo que no se glorifica el analfabetismo, el pulque o los montones de basura que "adornan" nuestras calles.

Toda estética, cualquiera que ella sea, es un movimiento progresista y no retrógrado. Ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias hay un solo huarache ni un solo sombrero ancho.[1]

Las únicas frases elogiosas en esta ardiente declaración, se refieren a un pintor no especificado "que trabaja dentro de la tradición italiana del cuatrocientos y quinientos". Admitiendo que su opuesto, el pintor "que se emboba con los jarritos y cazuelas nacionalistas", es un compuesto de Rivera y Montenegro, este otro personaje debe tener también su contraparte en la realidad, o la comparación perdería su agudeza. En verdad, se trata del mismo Orozco, el muralista maduro, visto por él mismo, al inicio de su obra.

Una vez planteada la destrucción, hay un credo constructivo: "Es sólo la Humanidad el único tema y la Emoción hasta

[1] Orozco, *El artista,* pp. 136-138.

su límite la única tendencia, valiéndome de la representación REAL E INTEGRAL de los cuerpos, en sí mismos y en sus relaciones entre sí."[2]

La exaltación de Orozco, como fundador de un credo, se manifiesta por el uso de las mayúsculas con las cuales expresa su sueño. Ningún rasgo de folclore iba a rebajar el ambiente del fantástico mundo mural que crea, ningún indígena estrecharía los límites de su geografía. El cuerpo humano será su único tema, desprovisto de toda etiqueta racial. "El tiempo, el presente", es puesto a un lado como otra mezquindad; los paisajes y los accesorios son suprimidos. Este credo es tan severamente noble como para parecer fuera del alcance del hombre o, mejor dicho: Orozco, cándidamente, se instaló en el banco de Miguel Ângel.

Lo que sigue es un primer esbozo para la decoración de la Preparatoria, de acuerdo con las exigencias de este heroico acto de fe:

● Decoración del muro Norte de los patios del Colegio Grande y de Pasantes de la Escuela Nacional Preparatoria.

Tema general:

Los dones que recibe el hombre de la Naturaleza:

Compuesto de siete temas parciales, a saber:

1. Decoración de la puerta del salón llamado El Generalito y lado izquierdo del corredor: *La Virginidad:* la integridad física y la integridad espiritual. Entonación fría, predominio de líneas horizontales y verticales, tranquilidad, calma.

Composición secundaria: *La Adolescencia.*

2. Decoración del centro: *La Juventud:* Alegoría del Sol y un grupo de estudiantes. Entonación muy cálida; líneas de movimiento; grandes masas muy dinámicas y ascendentes.

3. Decoración de la puerta principal y fragmento del muro a la izquierda: *La Gracia.* Entonación cálida. Predominante femenina.

4. Decoración del pasillo, en ambos lados: *La Belleza.* Entonación cálida. Predominante masculina.

5. Decoración de la puerta de la Biblioteca: *La Inteligencia.* Entonación fría y profunda.

[2] *Ibíd.*, p. 138.

6. Decoración del centro (Pasantes): *El Genio.* Entonación muy cálida. Líneas de movimiento ascendentes y muy dinámicas.

7. Decoración del lado derecho del muro: *La Fuerza.* Entonación cálida. Grandes masas dinámicas. Predominio de líneas horizontales y verticales.

La decoración ha sido proyectada con los mismos módulos y ritmos que caracterizan la arquitectura del edificio, y de tal manera, que sea absolutamente solidaria del mismo.

El procedimiento empleado es el *fresco* clásico. Trabajo comenzado el día 7 de julio de 1923.[3]

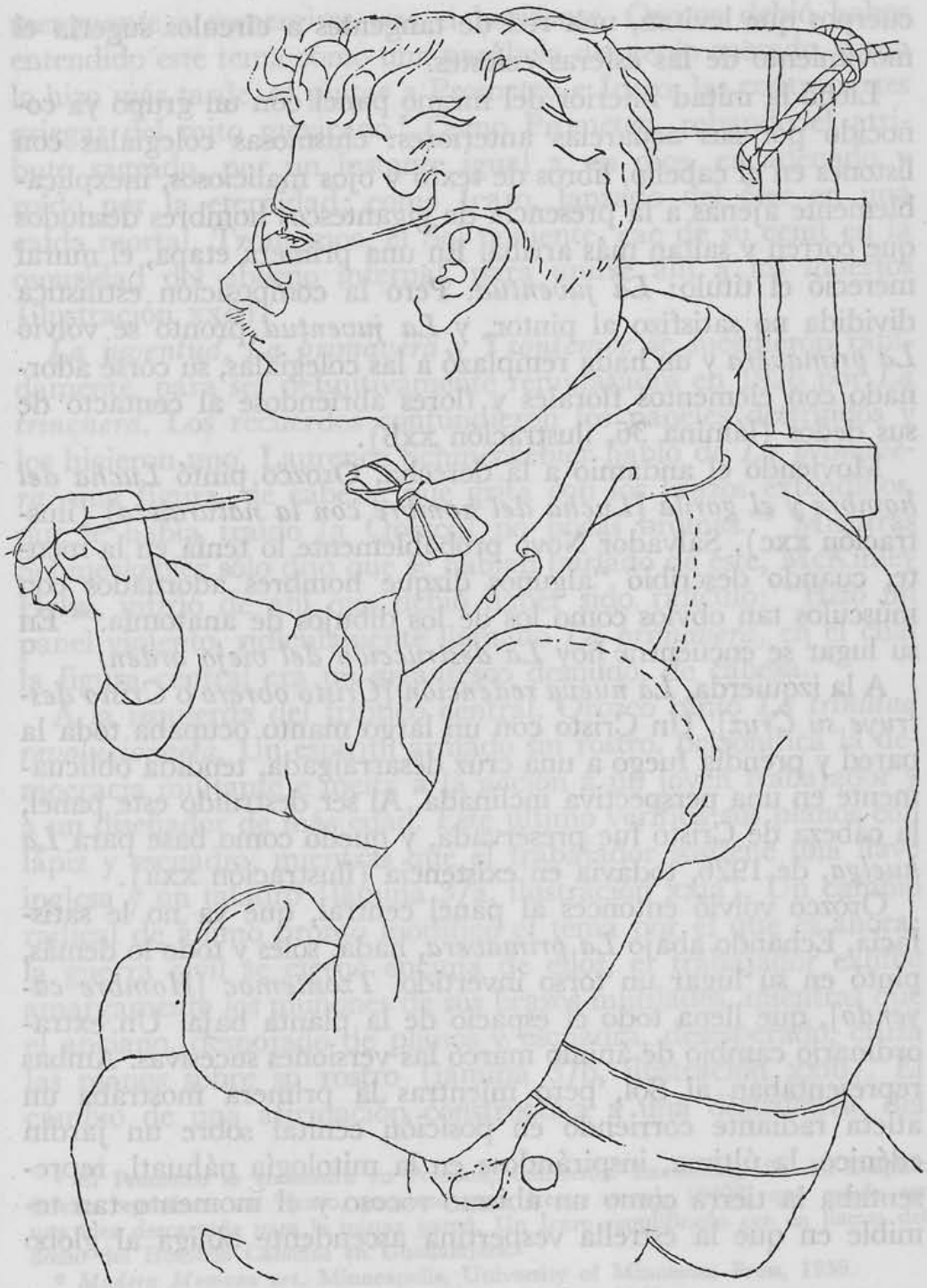
Este primer esbozo fue radicalmente modificado a medida que progresaba la ejecución de la obra. Sólo uno de sus numerosos temas llega a ser realizado en un panel completo: *La juventud,* con el cual Orozco había iniciado su tarea. Como el resto de los frescos se desvían sustancialmente de la descripción, el manuscrito debe ser anterior a todos. Por lo tanto, el texto no pudo haber sido escrito después de julio o agosto de 1923.

Orozco no obtuvo el permiso para empezar dos patios al mismo tiempo, como lo había planeado. En lugar de extenderse horizontalmente, en la práctica la obra creció hacia los dos pisos superiores del Colegio Grande. Rodeando el panel de Cahero, ya terminado en la entrada de la escalera principal, creció por la pared izquierda y el techo del pozo, hasta que encontró los otros dos paneles ya pintados ahí: el de Leal y el mío.

Para reconstituir la decoración anterior del patio, uno debe olvidar lo que son hoy sus aspectos más característicos, los sorprendentes temas revolucionarios: *La trinchera, La huelga, Retaguardia, Sepultureros.* Éstos fueron pintados más tarde, en 1926, para remplazar a los murales originales, que estudiantes tumultuosos mutilaron en 1924 (ilustración XIX).

Orozco pintó el panel central de la pared norte y, en primer lugar, la mitad superior, con un atleta corriendo que simbolizaba el Sol, y dos acompañantes desnudos, con los brazos levantados, para ilustrar el tema que el artista expresó con palabras como "masas muy dinámicas y ascendentes". Detrás de estos

[3] *Ibíd.,* pp. 133-134.



XIX Charlot, OROZCO TRABAJANDO EN SU PRIMER FRESCO, esbozado en vivo, agosto de 1923.

cuerpos que levitan, una red de tangentes a círculos sugería el movimiento de las esferas celestes.

Llenó la mitad inferior del mismo panel con un grupo ya conocido por sus acuarelas anteriores: chismosas colegialas con listones en el cabello, libros de texto y ojos maliciosos, inexplicablemente ajenas a la presencia de gigantescos hombres desnudos que corren y saltan más arriba. En una primera etapa, el mural mereció el título: *La juventud.* Pero la composición estilística dividida no satisfizo al pintor, y *La juventud* pronto se volvió *La primavera* y un hada remplazó a las colegialas, su corsé adornado con elementos florales y flores abriéndose al contacto de sus dedos (lámina 36, ilustración xxb).

Moviendo el andamio a la derecha, Orozco pintó *Lucha del hombre y el gorila* [*Lucha del hombre con la naturaleza*] (ilustración xxc). Salvador Novo probablemente lo tenía en la mente, cuando describió "algunos dizque hombres adornados con músculos tan obvios como los de los dibujos de anatomía."[4] En su lugar se encuentra hoy *La destrucción del viejo orden.*

A la izquierda, *La nueva redención* [*Cristo obrero* o *Cristo destruye su Cruz*]. Un Cristo con un largo manto ocupaba toda la pared y prendía fuego a una cruz desarraigada, tendida oblicuamente en una perspectiva inclinada. Al ser destruido este panel, la cabeza de Cristo fue preservada, y quedó como base para *La huelga,* de 1926, todavía en existencia (ilustración xxa).

Orozco volvió entonces al panel central, que ya no le satisfacía. Echando abajo *La primavera,* hada, soles y todo lo demás, pintó en su lugar un torso invertido, *Tzontemoc* [*Hombre cayendo*], que llena todo el espacio de la planta baja. Un extraordinario cambio de ánimo marcó las versiones sucesivas. Ambas representaban al Sol, pero mientras la primera mostraba un atleta radiante corriendo en posición cenital sobre un jardín edénico, la última, inspirándose en la mitología náhuatl, representaba la tierra como un abismo rocoso y el momento tan temible en que la estrella vespertina ascendente obliga al globo

[4] "Diego Rivera", en *El Universal Ilustrado,* 3 de julio de 1924.

menguante a sumergirse tras el horizonte. Orozco debió haber entendido este tema como una parábola del genio acosado, como lo hizo más tarde, al pintar a Prometeo e Ícaro, las contrapartes griegas del mito mexicano.[5] Como Prometeo, robando el atributo sagrado, por un instante igual a un dios, encadenado y roído por la eternidad; como Ícaro, lanzado del éter en una caída mortal, Tzontemoc, el Sol poniente, cae de su cenit en la oscuridad del abismo infernal, para unirse allí a los muertos (ilustración xxd).

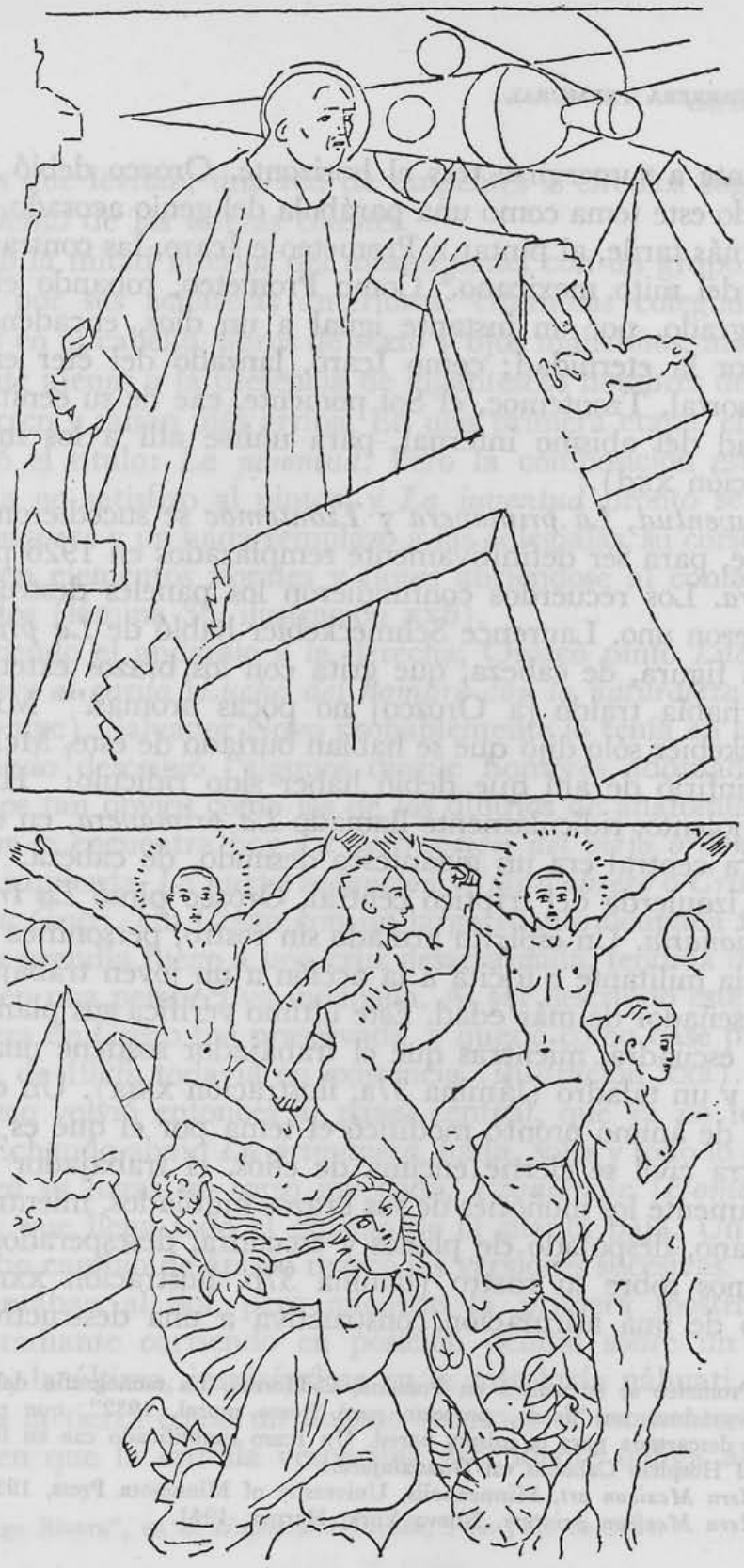
La juventud, La primavera y *Tzontemoc* se sucedieron rápidamente, para ser definitivamente remplazados en 1926 por *La trinchera.* Los recuerdos confundieron los paneles destruidos y los hicieron uno. Laurence Schmeckebier habló de *La primavera:* una figura, de cabeza, que grita con los brazos extendidos, que le había traído [a Orozco] no pocas bromas."[6] Mientras Schmeckebier sólo dijo que se habían burlado de éste, McKinley Helm, infirió de ahí que debió haber sido ridículo: "Hizo un panel violento, ridículamente llamado *La primavera,* en el cual la figura central era un gigantesco desnudo, de cabeza."[7]

A la izquierda del tríptico central, Orozco pintó *La trinidad revolucionaria.* Un espíritu armado sin rostro, personifica la democracia militante e incita a la acción a un joven trabajador y a un diseñador de más edad. Este último verifica sus planos con lápiz y escuadra, mientras que el trabajador sostiene una llave inglesa y un taladro (lámina 37a, ilustración xxia). Un cambio radical de ánimo pronto modificó el tema por el que es ahora: la guerra civil se cierne encima de ellos, el trabajador exhibe amargamente los muñones de sus brazos mutilados, mientras que el anciano, despojado de planos y escuadra, desesperado, cruza las manos sobre su rostro (lámina 37b, ilustración xxib). El cambio de una afirmación constructiva a una destructiva, del

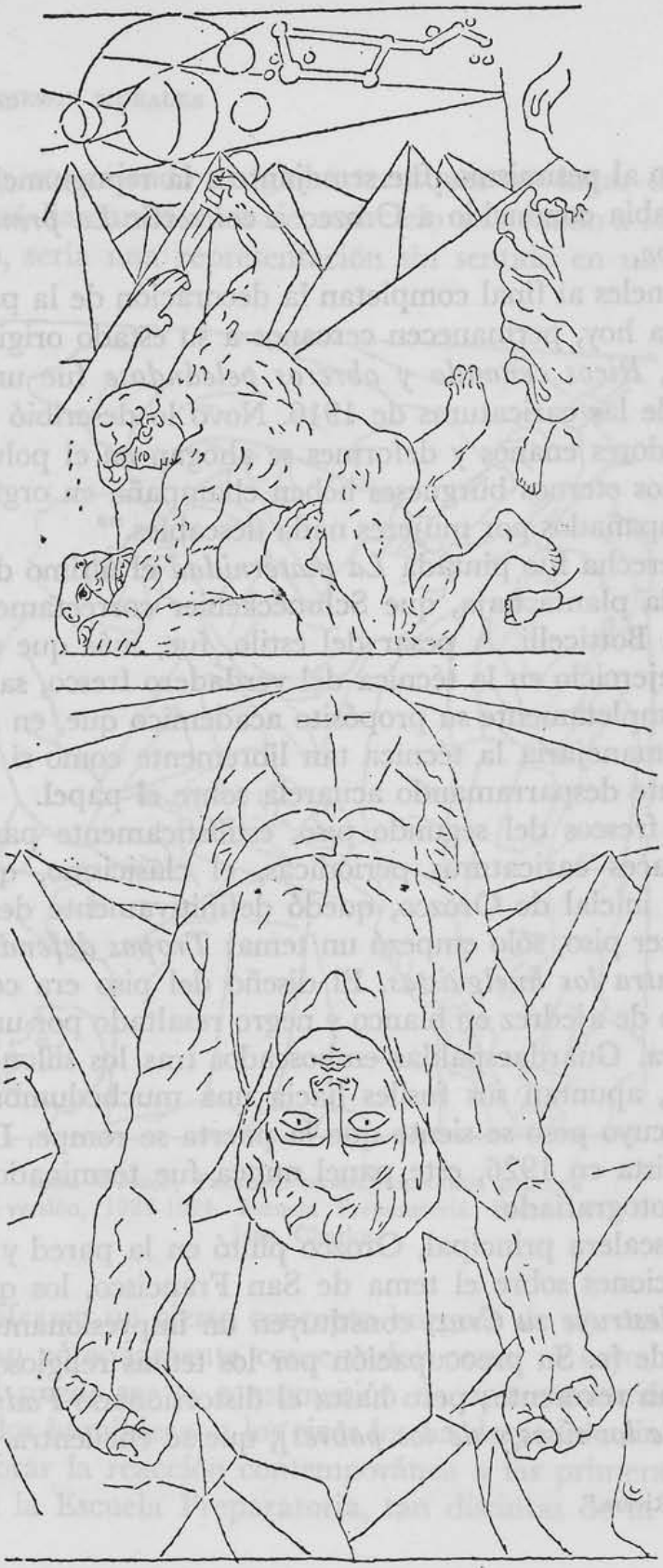
5 El Prometeo se encuentra en Pomona, California. La monografía del Delphic Studio reproduce un "Ícaro, proyecto para fresco mural, 1932", que puede ser una idea descartada para la misma pared. Un Ícaro simplificado cae en llamas del domo del Hospicio Cabañas en Guadalajara.

6 *Modern Mexican art,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1939.

7 *Modern Mexican painters,* Nueva York, Harper, 1941.



Orozco, tríptico, xxa CRISTO DESTRUYE SU CRUZ [NUEVA REDENCIÓN], xxb PRIMAVERA.



Orozco, tríptico, xxc LUCHA DEL HOMBRE CON EL GORILA, 1923. Escuela Preparatoria.
xxd TZONTEMOC, 1923. Escuela Preparatoria. Bocetos de Jean Charlot.

optimismo al pesimismo, fue semejante a la repugnancia mental que ya había conducido a Orozco a convertir *La primavera* en *Tzontemoc.*

Dos paneles al final completan la decoración de la pared norte y, hasta hoy, permanecen cercanos a su estado original. A la izquierda, *Ricos cenando y obreros peleándose* fue un retorno al estilo de las caricaturas de 1916. Novo lo describió en 1924: "Trabajadores enanos y deformes se ahogan en el polvo, mientras que los eternos burgueses beben champaña en orgías privadas, acompañados por mujeres nada deseables."[8]

A la derecha fue pintada *La maternidad* el último de los paneles de la planta baja, que Schmeckebier correctamente relacionó con Botticelli. A pesar del estilo, fue, más que nada, un vigoroso ejercicio en la técnica del verdadero fresco, satisfaciendo tan completamente su propósito académico que, en adelante, el pintor manejaría la técnica tan libremente como si estuviera nuevamente desparramando acuarela sobre el papel.

En los frescos del segundo piso, estilísticamente parecidos a sus mordaces caricaturas periódicas, el clasicismo, que fuera el intento inicial de Orozco, quedó definitivamente descartado. En el tercer piso, sólo empezó un tema: *Tropas defendiendo un banco contra los huelguistas.* El diseño del piso era conspicuo, un tablero de ajedrez en blanco y negro resaltado por una aguda perspectiva. Guardaespaldas emboscados tras los sillones de los ejecutivos, apuntan sus fusiles hacia una muchedumbre invisible, bajo cuyo peso se siente que la puerta se rompe. Destruido por el artista en 1926, este panel nunca fue terminado ni, que yo sepa, fotografiado.

En la escalera principal, Orozco pintó en la pared y el techo tres variaciones sobre el tema de San Francisco, los que junto a *Cristo destruye su Cruz,* constituyen un impresionante y positivo acto de fe. Su preocupación por los temas religiosos no fue siempre tan reverente; pero hasta el distorsionado *Padre eterno* [*Jehová de los ricos y de los pobres*], que se encuentra en el se-

[8] "Diego Rivera."

gundo piso, sosteniendo un globo terráqueo en lugar del globo del universo, llamando a los ricos al cielo y llevando a los pobres al infierno, sería una representación sin sentido en un hombre

XXIa Orozco, Trinidad revolucionaria, primera versión, 1923-1924. Escuela Preparatoria. Boceto de Jean Charlot.

sin fe. Parafrasea un cierto concepto burgués de un mundo del más allá tan cómodamente conservador como el suyo, cuando en realidad puede ser la consumación de una revolución: "Ha exaltado a los humildes y a los ricos los ha despedido sin nada."

Para valorar la reacción contemporánea a las primeras decoraciones de la Escuela Preparatoria, tan distintas de la versión

final, debe tenerse en cuenta el periodo anterior a 1926, año en que fue borrada la mayor parte del antiguo decorado. Salvador Novo, al escribir el 3 de julio de 1924, francamente desaprobó las

> Pinturas repulsivas, destinadas a despertar en el espectador, en lugar de emociones estéticas, una furia anarquista si se es pobre o, si se es rico, a hacer que sus rodillas tiemblen de miedo... Se ha repetido hasta el cansancio que el arte no es la naturaleza. Estas caricaturas no son la naturaleza y sin embargo son ridículas. Ya que una obra de arte, cuando no es bella, difiere de una caricatura en la medida en que lo eleva a uno, mientras que la última lo arrastra a uno hacia abajo.[9]

Rivera valoró discretamente los murales "clásicos" de la planta baja: "Le fue útil a nuestro gran Clemente Orozco aprender la técnica del fresco. En cuanto a la muestra que dejó de este intento, es totalmente ajena al exaltado espíritu del pintor y es de un estilo que busca complacer a la manada de asnos opositores, que no logran alcanzar con sus pezuñas el nivel donde están colocados los andamios de los pintores."[10]

Sin embargo, Rivera no tenía reservas en cuanto a los frescos caricaturescos del segundo piso y la serie de San Francisco:

> Hoy, José Clemente Orozco ha dominado la nueva técnica como lo hizo con sus admirables acuarelas; ha empezado a expresarse en los términos de la buena pintura y de la emoción profunda; esa bella obra borrará gradualmente las huellas de su aprendizaje, aclamadas con explosiones de regocijo, por aquellos que no entendían, como una realización que contradecía nuestra corriente. ¡¡¡Pobre gente!!! José Clemente no nació para ser un pintor de burócratas.[11]

D. H. Lawrence vio la obra y tomó apuntes, que incorporó en su libro *La serpiente emplumada,* en marzo de 1925:[12]

9 *Ibíd.*

10 "Diego Rivera discute."

11 *Ibíd.*

12 El 22 de marzo de 1925, *Revista de Revistas* publicó la fotografía de Lawrence con el pie siguiente: "Llegando de Oaxaca, arribó a la capital para permanecer incógnito algunos días, en su viaje de regreso a su rancho en Nuevo México..."

El grupo pasó de la Universidad al convento de los jesuitas, convertido en colegio. Allí había más frescos. Eran de otro artista. Y caricaturas tan crudas y tan feas que a Kate le repugnaron. Tenían la pretensión de chocar, pero la evidencia misma de este propósito hacía que no lo consiguieran. Resultaban sencillamente feas y ordinarias: caricaturas estridentes del capitalismo y de la Iglesia, de la mujer rica, de Mammón representado en tamaño natural lo más crudamente posible, por todos los patios del viejo edificio gris donde se educaban los jóvenes. Para todo el que conservase un pequeño resto de buen sentido, la cosa era un insulto.

—¡Oh, no! —dijo Kate delante de las caricaturas—. Son demasiado feas. Fracasan en su intento... Son demasiado intencionadas; un vulgar ultraje sin arte alguno.

XXIb Orozco, TRINIDAD REVOLUCIONARIA, segunda versión, 1924. Escuela Preparatoria. Boceto de Jean Charlot.

—¿No está esto bien? —inquirió García, señalando a una mujer con traje corto, caderas y senos protuberantes que pisoteaba las cabezas de los pobres—. ¿No son así?

—¿Quiénes? —preguntó Kate—. Esto me cansa. Siempre se debe conservar el sentido de la medida... Yo sé lo que siento. Y ahora quiero un taxi para irme a casa. No tengo ganas de ver más pinturas ridículas y repugnantes.[13]

Que Kate sea el portavoz de Lawrence es un hecho plausible por su anterior actitud desdeñosa hacia nuestros murales. Esta apreciación que Lawrence hace de Orozco, trae a la mente un acontecimiento paralelo entre otro escritor, no muy distinto, y otro muralista: El Aretino, al afirmar que el *Juicio Final* de Miguel Ángel era indigno de una iglesia, y más adecuado para un burdel o cuando mucho para unos baños públicos.

Las pinturas de Orozco emanan tal intensidad de sentimientos, que ha sido llamado un pintor exclusivamente emocional. Su propio punto de vista sobre el asunto era distinto. No negaba el fuerte impacto de su obra: "Mi única tendencia es la emoción llevada al máximo", pero diferenciaba claramente entre la realización de la pintura y la función del objeto terminado. Ya en 1916, fustigó a un crítico que había atacado su vida privada sin más base que la sola evidencia del tema: su "actitud... se parece a la del 'payo' que se lanza al escenario para defender a la dama joven del puñal del primer actor".

En Orozco no existe división mental entre el ingeniero agrónomo, el dibujante de arquitectura, el estudiante de matemáticas y el muralista. Escribió en 1923:

> La verdadera obra de arte, del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud. Una montaña que brota no es nada de eso, y así debe brotar la expresión plástica o musical o literaria, como cualquier cosa que nace al impulso de las fuerzas naturales y de acuerdo con sus leyes. Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz

[13] pp. 55-56.

misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales; nada absolutamente fuera del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso. No debe provocar en el espectador la piedad, o la admiración para las cosas, animales o personas del tema. La única emoción que debe generar y transmitir, debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica. Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia; es literatura, política, filosofía, todo lo que se quiera, pero no pintura, y cuando un arte pierde su pureza y se desnaturaliza, degenera, se hace abominable y al fin desaparece.[14]

Tal credo, en un principio, parece adaptarse mejor a la pintura abstracta que al estilo del propio Orozco. Sin embargo, no se debe pasar por alto la comparación que hace entre el arte y "una montaña que brota". El levantamiento geológico, como el hombre lo interpreta, mezcla en realidad la "emoción llevada al máximo" con una indiferencia hacia la moralidad, la literatura, la política y la filosofía.

Esta insensibilidad al contenido literario de las obras, proviene del conocimiento de la función esencial de la pintura, diferenciada de sus fines secundarios. Entrevistado en 1926 sobre el motivo de algunos de sus temas, Orozco contestó en una forma un tanto impaciente:

• Qué tenacidad para encontrar una explicación o más bien pedir explicaciones sobre los caprichos de una pintura que sólo necesita ser atractiva a los ojos, como la música habla al oído, sólo para su delectación. Mientras se escucha una melodía, de qué sirve el conocimiento de su tema cuando el placer ya ha sido saboreado por los oídos. El pintor puede tomar la paleta y vaciar sus colores como si hubieran sido aventados a puñados con los resultados más azarosos, siempre que las formas así creadas posean la armonía necesaria para ser un espectáculo placentero. Más allá de esto, la pintura puede ser

14 Orozco, *El artista,* pp. 138-139.

> un medio para expresar una idea, pero siempre debe tener vida propia, aun cuando esté vaciada de cualquier otro significado. La misión del pintor es copiar o inventar figuras según el gusto.[15]

La variación en el gusto individual es, sin duda, el comodín que califica esta amable afirmación general. El gusto del propio Orozco se deleitaba en el "espectáculo placentero" de la "montaña que brota" y otras erupciones volcánicas; pero uno encuentra también en su texto una concordancia con la frase de Poussin: "El fin del arte es la delectación."

La afirmación de que los resultados del arte son emocionales, y que su realización es mecánica en esencia, deja todavía un ángulo sin explorar: ¿Por qué pintar? La imagen geológica es aquí consistente; así como los estratos de sedimientos son forzados hacia arriba por un fiero agente gaseoso ajeno, el pintor no es sino un portavoz de alguna fuerza o impulso no completamente identificable consigo mismo: "El arte es, ante todo, GRACIA. Donde no hay GRACIA no hay arte. La GRACIA no se consigue con recetas dizque cubistas."[16]

El don visionario de Orozco iba más allá de su alcance manual cuando, en 1923, escribió su plan para la decoración de la Preparatoria. Como lo hemos visto, el esbozo escrito permaneció, en su mayor parte, sin efecto en la práctica. Fue sólo dos años más tarde, en la Casa de los Azulejos, cuando su singular ideal se volvió realmente operante. Aquí vemos finalmente, en espléndida desnudez, tres de los cuerpos que había visualizado en 1923; la Gracia, en actitud de mando, dirige tanto a la Fuerza como a la Inteligencia, mientras su rostro vuelto hacia arriba, recibe, a su vez, la luz superior.

[15] Citado por Bueno, "El arte de Diego Rivera."
[16] Orozco, *El artista,* p. 140.

19. EL SINDICATO

La creación del Sindicato de Pintores fue uno de los muchos incidentes similares que se intensificaron hasta convertirse en un flujo en los años veinte. En un México todavía herido por los remolinos que había provocado el huracán social, las organizaciones obreras y campesinas se multiplicaron al tener su oportunidad los de abajo. Los intelectuales también se organizaron, algunos como resultado de una fe sincera; otros, en una intentona de camuflaje. El tema de los sindicatos artísticos estaba tan al día, que *Excélsior* publicó un editorial titulado. "El rebañismo en el arte", en el cual se hablaba acerca de "un sindicato de autores que acaba de perpetrar su primera aventura bolchevique".[1] También existía un "Sindicato de Escritores", que era parte a su vez de una "Confederación de Productores Intelectuales".

Sin embargo, el Sindicato de Pintores se adjudicaba raíces más profundas. Durante el gobierno de Díaz, los gremios de pintores no sólo fueron sociedades artesanales, sino también instrumentos de oposición laboral al larguísimo régimen. Xavier Guerrero, quien sería uno de los miembros más firmes de la nueva asociación, recordaba: "Mi padre era un librepensador. Organizó a los pintores de brocha gorda en lo que se llamaba entonces una unión. Cuando yo era niño, él me llevaba de la mano y seguíamos la bandera de la unión en las manifestaciones callejeras. Era una hermosa bandera, que uno de nosotros pintó a mano."

1 "El rebañismo en el arte", en *Excélsior,* 14 de noviembre de 1922. El Sindicato contestó el 16 de noviembre.

Cuando fue director de la Academia, en 1914, el Dr. Atl promovió una sociedad de artistas mexicanos, obviamente según las líneas de su dinámica política. Cuando el capitán Siqueiros, de vuelta de los frentes de batalla, se encontró, en 1919, con otros artistas uniformados, celebró con ellos en Guadalajara un "Congreso de artistas-soldados", ya inmersos en el esfuerzo social por medio del altruismo militar y la disciplina colectiva.

Estos tanteos, estos signos agoreros, maduraron cuando los pintores obtuvieron las paredes. La pintura mural fomenta menos el orgullo egocéntrico que cualquier otra forma de las bellas artes. Sólo el mal muralista puede permanecer inmune a la atracción objetiva de una arquitectura, a las responsabilidades sociales involucradas al hablar en las paredes públicas por medio de la pintura. Trabajar junto con albañiles enfatiza el hecho de que el arte es también un ejercicio manual; que la pintura mural y la pintura de brocha gorda son gemelas. En México, los andamios y los overoles eran más que un símbolo; expresaban una necesidad funcional que tendía hacia alguna forma de organización colectiva.

El Sindicato fue creado entre septiembre de 1922, fecha del regreso de Siqueiros, y diciembre, cuando Ortega escribió en *El Universal Ilustrado:* "Digna de mención es la creación del Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos, del cual es presidente [sic.] Diego Rivera y que incluye a los artistas mexicanos más prominentes."[2]

Siqueiros describió las reuniones iniciales:

> • Se citó para el día siguiente en la casa de los compañeros Diego Rivera y Guadalupe Marín, esposa entonces de Diego.
>
> En la reunión constitutiva, Diego María Rivera afirmó que nosotros no podíamos ser considerados como intelectuales; sostuvo que éramos "obreros manuales, simple y sencillamente". "En última instancia —dijo—, somos obreros técnicos y nada más. Tenemos que defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en lo general."

[2] "La pintura y la escultura en 1922."

Después se discutió lo relativo al nombre que debería tener nuestra agrupación y fácilmente se acordó denominarla: Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. Para trabajar de inmediato, se consideró indispensable el nombramiento de un comité ejecutivo, que quedó constituido en la misma reunión. A mí se me nombró secretario general, a Rivera secretario del interior, a Fernando Leal secretario del exterior y a Xavier Guerrero secretario de finanzas.

José Clemente Orozco se negó a concurrir a la sesión constitutiva del Sindicato, por razones de enemistad pesonal con Diego Rivera, pero aceptó ser considerado como miembro activo...

Dada nuestra inexperiencia, las decisiones del Sindicato nunca fueron publicadas ni archivadas, pero en casa de mi padre encontré, en 1934, entre otros documentos, los primeros esbozos sobre los cuales se basaron las resoluciones, escritos de mi puño y letra, con correcciones a mano hechas por Rivera, Guerrero y otros no identificados. Estos primeros esbozos corregidos están bastante cercanos al texto final aprobado:

"El Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México considera que, en la época presente de exasperada lucha de clases, en que el imperialismo oprime a nuestro pueblo, a nuestras razas nativas y campesinas, no existe ningún otro camino para los productores intelectuales y para los trabajadores en el oficio de la pintura, concientes del momento histórico, que afiliarse en forma disciplinada a las luchas del proletariado revolucionario. Sus contribuciones al movimiento consisten en pintar obras de arte revolucionarias...

El Sindicato postula la creencia de que el arte no es sólo un reflejo de las condiciones sociales imperantes, sino también la expresión de los límites geográficos en los cuales se crea. Que debería tomar en cuenta las tradiciones amerindias, que son la exteriorización de la geografía y la etnología en las cuales nosotros mexicanos hemos nacido y vivimos.

Dadas las exigencias de las condiciones mundiales, el Sindicato también recomienda que los valores nacionales estén íntimamente conectados a las corrientes internacionales del arte moderno...

En términos concretos, el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México pretende hacer un trabajo útil a la lucha de las clases populares mexicanas, con la producción de un arte estética y técnicamente grande. La esencia de la doctrina consiste en mezclar estos valores.

El Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios

de México está a favor del trabajo colectivo. Pretende destruir todo egocentrismo, remplazándolo por el trabajo de grupo disciplinado, teniendo como modelo los grandes talleres colectivos del pasado. El Sindicato está a favor del aprendizaje del oficio de pintor mientras se lleva a cabo una obra.

Para poner en práctica estos postulados, el Sindicato creará una cooperativa llamada Cooperativa Tresguerras. Ésta cuidará de que todos los miembros del Sindicato tengan trabajo y lo administrará financieramente. También elaborará un proyecto común para la aplicación del principio de trabajo colectivo."[3]

El Sindicato siguió fielmente la línea programada, fallando sólo en un punto: a diferencia de otras organizaciones laborales, le faltaba el recurso de la huelga, la principal arma laboral para elevar los salarios y garantizar el trabajo. José Vasconcelos constituía el mercado de un solo hombre para nuestras mercancías murales, y el Secretario no se dejó impresionar. En sus memorias describe la primera delegación enviada para informarle de la existencia del Sindicato: jóvenes de overoles limpiándose tímidamente los pies antes de pisar la alfombra ministerial; un Siqueiros desconcertado, tartamudeando su mensaje como portavoz del grupo. Vasconcelos malinterpretó el gesto colectivo como un signo de debilidad individual, y nunca se desvió de su costumbre de contratar separadamente a los pintores.

Las principales manifestaciones públicas del Sindicato, además de la pintura mural, fueron los manifiestos que permanecen hoy como testigos fidedignos, y locuaces, de esta historia. En junio de 1923, una primera repartición temeraria de volantes defendía a Rivera y a Vasconcelos de rumores sobre derroche de dinero, difundidos para interrumpir el fresco apenas empezado en la Secretaría.[4] En diciembre de ese año, el Sindicato se unió a las fuerzas federales con impresos en contra de la insurrección armada de Adolfo de la Huerta, apoyada por los generales Sánchez y Estrada.[5]

[3] *Autobiografía. Me llamaban,* pp. 213-214, para la primera parte de la cita.
[4] Publicado el 22 de junio de 1923.
[5] Publicado el 9 de diciembre. Citado por Anita Brenner y Laurence Schmeckebier.

Este ardor marcial era algo más que mera retórica. Los miembros del Sindicato estaban listos para enrolarse en el ejército de Obregón y, por algunos hábitos un tanto primitivos contraídos a principios de la Revolución, pensaban que también deberían comprar armas con dinero de sus propios bolsillos. Xavier Guerrero encontró una excelente ganga, y el Sindicato se volvió propietario de un montón de armas cortas, pistolas y revólveres. Sólo cuando enseñaron el contenido de este arsenal a un experto en armas, se planteó la pregunta: ¿serían mortales para el blanco o para el hombre que accionara el gatillo?

El Sindicato nuevamente actuó en forma colectiva cuando los estudiantes de la Preparatoria mutilaron los murales. En julio de 1924, elaboró y distribuyó cuatro panfletos a favor de los pintores.[6] Su última protesta pública colectiva tuvo lugar en septiembre de ese año, cuando fueron desfigurados algunos de los frescos de Rivera en la escalera de la Secretaría.[7]

Un importante fruto secundario del Sindicato fue su órgano gráfico, un periódico con más ilustraciones que noticias. Se trata del iracundo *El Machete,* así llamado por la hoja curva, medio cuchillo de caza y medio guadaña, que el campesino mexicano sabe usar en tiempos de guerra o de paz. Su lema, memorizado por muchos, por fe o por miedo, decía:

> El machete sirve para cortar la caña,
> para abrir las veredas en los bosques umbríos,
> decapitar culebras, tronchar toda cizaña,
> y humillar la soberbia de los ricos impíos (lámina 38).

México tiene una vigorosa tradición de periodismo político, respaldada por el desinterés de hombres que fueron encarcelados, vieron sus imprentas destruidas, les rompieron el cráneo, padecieron la clausura de sus periódicos, todo por mantener viva una posición. Cuando el arte oficial tendió a congelarse en el decoro, cuando sólo las Venus neogriegas halagaban el gusto de

[6] Publicados el 2 y 8 de junio, y dos más el 12 de julio.
[7] Publicada en *El Machete* del 11 de septiembre.

los burgueses en el poder, los caricaturistas de oposición, apuntando sus afilados lápices litográficos a los hígados de los poderosos enemigos, mantenían viva la cuota de dinamismo y descortesía, sin la cual se hubiera marchitado rápidamente el arte mexicano. Los dictadores y emperadores eran literalmente caricaturizados y satirizados hasta la muerte, por hombres que, a su vez, se arriesgaban a morir.

Predestinados igualmente por el éxito o el fracaso de su intento, esos folletos no podían sobrevivir a los asuntos que trataban. Sólo los títulos han mantenido el escozor: *El Emplasto de Mostaza, La Viuda Negra, El Raspatripas, Las Cosquillas, El Tiburón, El Cincel, La Linterna del Diablo, Las Espuelas del Diablo, El Boquiflojo, El Azote, El Escorpión, El Palo de Ciego.*

Con un título más suave y una vida más larga que la mayoría, existió el no tan moderado *Orquesta,* que presentó las excelencias litográficas de Constantino Escalante, hasta su muerte en 1868. Estas cubren las reformas de Juárez, la intervención francesa, el imperio de Maximiliano y las dos repúblicas de Juárez. Escalante tenía por regla "estar en contra". Se complacía en referirse a los pintorescos uniformes zuavos; sin embargo, sus infelices propietarios quedaron encajados sobre las espinas de los magueyes, derrotados por los cactos. El general Zaragoza empuja con un embudo enormes píldoras a un enfermo Napoleón III; un Maximiliano cómico presenta su pie imperial para que sea besado. Juárez es una tuna, la sabrosa fruta del nopal, protegida de los apetitos franceses por erizadas bayonetas vegetales. México es una bronceada doncella azteca, con falda emplumada, que descansa en una hamaca colgada de palmeras, y saluda el desembarco del momento, franceses pomposos, con una sonrisa y un refrán popular: "Ahí vienen los monos."

Otro periódico famoso fue *El Ahuizote,* llamado así por un monstruo náhuatl, cuya voz inducía a los hombres a una muerte acuática. Publicó las grandes litografías de Villasana de los años setenta. Un verdadero "palo de ciego", ayudó a derrotar a Lerdo de Tejada, un presidente democrático, y proclamó como héroe al joven general Porfirio Díaz. Una generación después, *El Hijo*

del Ahuizote deshizo en tres décadas que vinculan ambos siglos, lo que su padre había logrado. Apaleó al maduro don Porfirio, hasta su exilio senil.

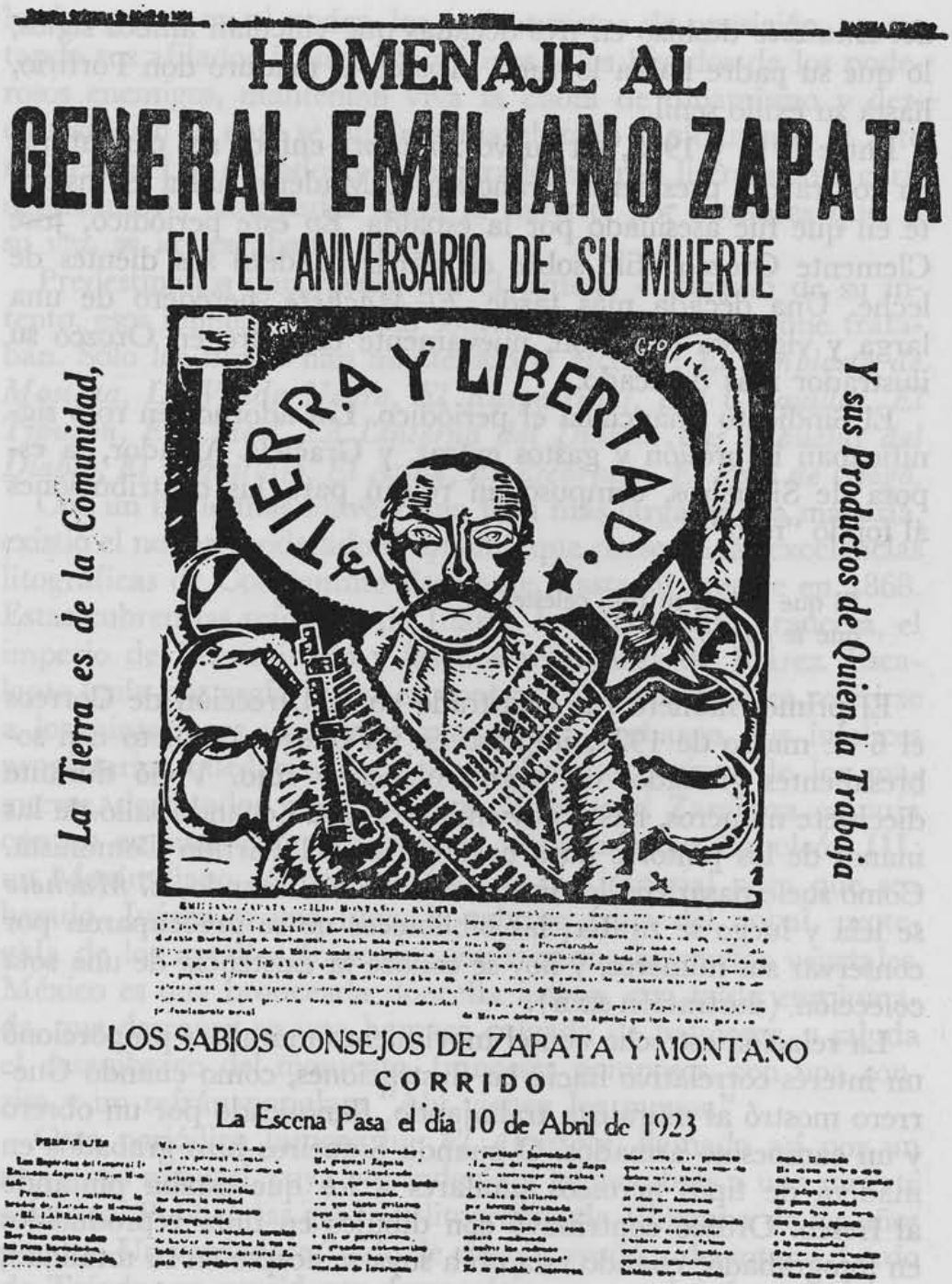
Entre 1911 y 1913, un nuevo *Ahuizote* enfocó sus caricaturas en contra del presidente Francisco I. Madero, hasta el instante en que fue asesinado por la espalda. En este periódico, José Clemente Orozco afiló sobre el mártir Madero sus dientes de leche. Una década más tarde, *El Machete,* heredero de una larga y vigorosa tradición, nuevamente encontró en Orozco su ilustrador más dedicado.

El Sindicato financiaba el periódico. Los adornos en rojo significaban impresión y gastos extras, y Graciela Amador, la esposa de Siqueiros, compuso un refrán para las contribuciones al fondo "rojo":

> El que quiera su rojo celeste,
> que le cueste

El primer número fue registrado en la Dirección de Correos el 6 de marzo de 1924, impreso en un pliego completo con sobresalientes grabados en negro, blanco y rojo. Vivió durante diecisiete números, hasta noviembre de 1924 cuando salió de las manos de los pintores para caer en las del Partido Comunista. Como suele pasar con los volantes en todo el mundo, *El Machete* se leía y luego se tiraba; las bibliotecas no se preocuparon por conservar sus números, y hoy se conoce la existencia de una sola colección (ilustración XXII).

La relación estrecha con el movimiento muralista proporcionó un interés correlativo hacia las ilustraciones, como cuando Guerrero mostró al muralista trabajando, flanqueado por un obrero y un campesino armados. O cuando Siqueiros hizo grabados en madera de tipos heroicos similares a los que estaba pintando al fresco. Orozco contribuyó con dibujos en tinta reproducidos en fotograbado; cuando esta obra suya se acepte en su totalidad, y se levante el tabú que en la actualidad pesa sobre sus caricaturas, estas ilustraciones de *El Machete* serán altamente



XXII Xavier Guerrero, ZAPATA, grabado en madera para un corrido, en *El Machete*, 10 de abril de 1923.

cotizadas. Son horrendas, iracundas, injustas, magistrales, y lograron, sin soplo de primitivismo, mantener su nivel ante los chillones encabezados y la áspera e insistente combinación —blanco, rojo y negro— de los robustos grabados, azolados y no burilados.

Los muralistas se convirtieron en grabadores únicamente por la necesidad de transmitir su mensaje. Eran torpes en su nuevo oficio. El deseo de enunciar con claridad el fuerte estilo del mural, a despecho de la escala; el auténtico primitivismo de los grabados tallados con una navaja de bolsillo, ricos en arte y cortos en habilidad; la desigual presión sobre los bloques entintados que difícilmente se nivela con la tipografía, y la impresión burda resultante; hasta los bloques de tono que manchan de rojo el dibujo —todo se combina para crear un impacto efectivo.

El contenido estaba a la par con la forma. El número 3 de *El Machete* presentó un grabado de Siqueiros, con un trabajador arrodillado, los brazos cruzados y atados, flagelado y sangrando por sus múltiples heridas, una versión marxista del peculiarmente mexicano Cristo de la Soledad, azotado hasta los huesos, que se encuentra en las capillas de los pueblos. El pie de grabado dice: "Es en esta actitud, desarmado, arrodillado, flagelado e implorando clemencia, como los terratenientes, industriales, petroleros y todos los hombres ricos de México desean ver para siempre a los trabajadores" (lámina 39). Algunas veces, el impacto era producido por un corto renglón. Otro grabado de Siqueiros muestra el abrazo del obrero, el soldado y el campesino, y su pie dice: "Los tres somos víctimas, los tres hermanos."

Guerrero grabó en madera la escena del reparto de tierras: el agente federal desdobla un plano y eleva la mano en un gesto de oratoria, mientras que una paciente muchedumbre indígena, vestida de blanco, permanece sentada o de pie. Los héroes y villanos son cuidadosamente diferenciados. En el cielo, encima de la casta muchedumbre, se inclina la trinidad del mal, el príncipe Satán y su equipo de ayudantes: el burgués y el terrateniente. Entretejido en el dibujo, el título lo resume todo: "Después de doce años de lucha, la tierra debe ser de aquellos que la trabajan con sus propias manos."

Además de los grabados, destacan los corridos, poemas burlescos y entremeses, escritos principalmente por Graciela Amador. La extensión y la rima no impedían su aguda sincronización. Un ejemplo del tipo de suceso que daba origen a tal poesía es el siguiente: poco después de la marcha sobre Roma, el fascismo pensó venderse al mundo tan fácilmente como lo había hecho con el rey italiano. El barco *Italia,* con esa misión, se equipó y envió abarrotado de un cargamento cultural, que incluía desde tanques de la Primera Guerra Mundial hasta obras de arte y artistas. A bordo se encontraba un embajador sin portafolio, Su Excelencia el empiochado Giovanni Giurati. También exhibido personalmente, junto con sus obras maestras, se hallaba Giulio Aristide Sartorio, pintor de *Preludio a la primavera, Noches en el campo romano, La virgen sabia y la virgen tonta,* etcétera. Su igual en talento, Leonardo Bistolfi, "el escultor del pensamiento", estaba representado por alegorías, tiernamente acariciadas en mármol, tales como *La esfinge, Belleza y muerte, Los espíritus de la juventud en la tumba de un joven poeta, La tristeza consolada por los recuerdos.*

Impresionado, el gobierno mexicano envió un comité de recepción para saludar al *Italia.* ¡Sus miembros estaban tan ansiosos por visitar el barco mágico, que lo abordaron en alta mar! Su Excelencia los recibió con un almuerzo rociado con champaña. En tierra, correspondieron con un colosal jarabe tapatío, bailando durante el desembarco en Veracruz y cantado por mil voces, que ahogaron fácilmente las manifestaciones hostiles que los sindicatos de estibadores organizaron en las calles vecinas. Un tren especial llevó a Giurati, Sartori y los demás a la capital, para saludar al Presidente.

He aquí un asunto que combinaba a la perfección la política y el arte. Amantes de los grabados prehispánicos, a los miembros del Sindicato difícilmente podría impresionarles el cincel de Bistolfi, famoso por trasmutar la piedra en una materia gris gelatinosa. En su ardiente búsqueda de un estilo mural monumental, ¿cómo podían tolerar el pálido neoimpresionismo del paisajista

Sartorio? Además, el Sindicato tampoco estaba dispuesto a halagar a Mussolini.

Cayó un rayo al final de la cena ofrecida por el Secretario de Educación. Cuando al alegre golpeteo de las cucharas de los viajeros agasajados con helados, se inició el sopor que anuncia los discursos, aparecieron miembros del Sindicato en los ventanales y lanzaron una nube negra, blanca y roja de *Machetes*. Cada volante llevaba impreso un irrespetuoso dibujo de Orozco, a tinta, que caricaturizaba a los comensales, una parodia titulada "fascistas mimados."[8] Las hojas de *El Machete* fueron paginadas al revés, con el contenido de la primera página impreso en el reverso de la última. Este aparente error permitía una lectura completa del periódico al desdoblarlo, y utilizarlo como un cartel. Al hablar de aquellos días, Guerrero dijo:

> • Escribíamos los artículos, dibujábamos las ilustraciones, tallábamos los bloques; imprimíamos y doblábamos el periódico, lo distribuíamos y pagábamos los gastos. El gobierno estaba en contra nuestra, y trabajábamos en secreto. A las cuatro de la mañana se apagaban las luces de las calles y sobraba poco tiempo antes de los primeros rayos de la mañana. Entonces, Siqueiros y yo salíamos, cargados con periódicos, brochas y un bote de pegamento. En la oscuridad, pegábamos

[8] *El Machete,* núm. 11, 26 de agosto-4 de septiembre de 1924. Cuatro de las estrofas decían:

> ¿Recuerdas, *Pipi,* qué bellos salones,
> llenos de pinturas y de mascarones?
> ¡Esa sí es pintura que agarrota el alma
> y que a los sutiles nos roba la calma!
>
> Pues claro, querido, si aún estoy temblando
> de aquellas *Bistolfis* que estaban llorando...
> Mas lo que aún me mece con suave dulzura,
> son esos desnudos de tibia blancura!!!
>
> Lo que subyugóme de ese repertorio,
> fueron las pinturas del genial Sartorio.
> Apena a tanto retiznado simio
> que los brocheros lo llamen eximio.
>
> A cuevas ondulantes y armonías
> hay artistas que prefieren monerías.
> Grotescos mamarrachos nos perfilan
> y sobre todos ridículo apilan.

apresuradamente *El Machete* en paredes estratégicas y desaparecíamos antes del amanecer (lámina 40).

Ubicado a la izquierda de la izquierda, el contenido del periódico era tal, que ni la derecha, ni el centro, ni la izquierda podían hallar en él ningún consuelo, y los políticos, a su vez, lo atacaban rabiosamente. Continuó Guerrero:

> Sufríamos colectivamente por el periódico. A Siqueiros le negaron su salario en la Secretaría, a causa de un dibujo mío, uno muy fuerte en contra del imperialismo; a mí me echaron de mi empleo en la Secretaría de Agricultura, por un dibujo de Orozco que representaba al presidente Obregón con cara de luna y hocico hacia arriba, charlando con el Tío Sam y con un arzobispo. Al día siguiente de su publicación, el Presidente recibió en audiencia al Secretario de Agricultura, con su brazo estirado hacia adelante sosteniendo el ofensivo *Machete,* y su cara redonda detrás de la cara de luna dibujada por Orozco:
>
> —¡Mire lo que hizo uno de sus empleados!
>
> —Bueno, señor Presidente, ¿puedo acaso estar dentro de su conciencia?
>
> —No, hombre, pero puede despedirlo.
>
> El Secretario me llamó entonces a su oficina, describió la escena, me despidió, y me volvió a contratar, con el mismo salario, con el nombre de mi abuelo.

Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera originalmente formaron el comité ejecutivo de *El Machete.* Cuando Rivera rompió violentamente con el Sindicato en julio de 1924, lo remplazó el comunista Rosendo Gómez Lorenzo, la primera persona en trabajar en *El Machete,* que no era artista. Tres meses más tarde, el periódico fue transferido del Sindicato al Partido Comunista. Su consejo ejecutivo eliminó discretamente del volante el exceso de deleite estético, disminuyó su formato gigantesco, apagó sus ilustraciones impactantes e introdujo medios tonos para remplazar a los rojos bloques de madera que dejaban manchas tan sangrientas. Curado del arte, reducido en tamaño, con textos escritos en una vena ortodoxa, *El Machete* sobrevivió hasta 1938 como órgano oficial del Partido Comunista.

20. LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN. PRIMER PATIO

Vasconcelos logró, casi solo, la creación de su Secretaría. Era tal la fe en su estrella que, aún antes de que la Secretaría tuviera existencia legal, empezó a construir el palacio que la albergaría. Creó personalmente el bello edificio, obteniendo del Presidente y la Tesorería los medios para la construcción, cuando todavía era rector de la Universidad. Empezó prácticamente de cero, como él mismo orgullosamente lo recordó a sus oyentes, el día de la inauguración:

> • Los habitantes de la ciudad de México recordarán el montón de escombros que llenaba el lote limitado por las calles antes llamadas del Reloj, ahora cuarta calle de República Argentina, la ex novena calle de La Perpetua, ahora República de Venezuela y parte de la calle de San Ildefonso. El antiguo edificio de la Escuela Normal para Señoritas había sido destruido, y quedó sin restaurar durante diez años.[1]

Los medios para lograr su objetivo fueron en sí mismos una aventura. En sus propias palabras, "uno debe darse cuenta de que en esa época, la pobre Universidad no tenía casi presupuesto propio. Confrontados con la necesidad de violar la ley decretada por el presidente Carranza de que todos los trabajos federales debían ser financiados por la Secretaría de Comunicaciones, empezamos las obras directamente".[2]

Su amigo, el futuro rebelde Adolfo de la Huerta, en ese entonces Secretario de Hacienda, había acordado en secreto

[1] Vasconcelos, "Discurso de inauguración."
[2] *Ibid.*

"poner a mi disposición veinticinco mil pesos semanales para materiales y salarios".[3]

Como siempre, Vasconcelos fortaleció la opinión del ingeniero principal, Méndez Rivas, con el consejo de los artistas. Su respuesta a los arquitectos veteranos, quienes se molestaban con la interferencia de aficionados, fue: "Se dice que utilizo a los pintores para planear la arquitectura. En esto no me faltan antecedentes importantes y tal honor compensa la falta de originalidad en el procedimiento. La arquitectura es un arte, y el arte necesita artistas, más que diplomas."[4]

En 1924, Rivera amplió la historia:

> • En cuanto al edificio de la Secretaría de Educación, le recordaré al ingeniero Méndez Rivas que, en relación con la solución adoptada para la fachada principal, la proporción de elementos ornamentales, la colocación, tamaño y carácter de las columnas, él ni rechazó ni desaprobó la colaboración de este humilde pintor... en cuanto a la galería abierta que une las dos alas del edificio y divide sus dos patios, el único detalle que muestra carácter y originalidad, y presta interés a un edificio empezado por enjambres de arquitectos cortos en talento, residuos de la era porfiriana, esta galería fue concebida... por el consejero Vasconcelos, que no es arquitecto, sino abogado.[5]

Así, entendemos con qué secreto orgullo Vasconcelos señaló en su discurso de inauguración a "los dos patios... unidos por la bella galería abierta que hoy vemos".

Este sueño realizado no carecía de defectos. La nueva adición seguía necesariamente el diseño general del ala empezada bajo el régimen de Díaz. Rivera, descartando el papel de asesor que había reclamado, habló en 1925, de "un estilo neorromano bastardo, tendiendo a veces hacia una especie de renacimiento francés y otras hacia una total falta de proporción y estilo".[6]

[3] *Ibíd.*

[4] "Los pintores y la arquitectura", en *El Universal,* 3 de mayo de 1924.

[5] Carta fechada el 24 de abril de 1924, en *Boletín de la Secretaría,* núm. 2, 1924.

[6] "La obra de Diego Rivera", en número especial de *El Arquitecto,* septiembre de 1925.

La inauguración del nuevo edificio de la Secretaría tuvo lugar el 9 de julio de 1922. Las fotografías tomadas ese día muestran las tres filas de los dos patios internos ocultos bajo una muchedumbre dominical, los sombreros y calzones blancos de los trabajadores que habían participado en la construcción del edificio, mezclados con los trajes negros, los cuellos almidonados y los sombreros de fieltro, propios de los profesores. Las bandas tocaron música y Vasconcelos, en su discurso, reseñó muy emocionado las idiosincrasias físicas y espirituales de éste su propio logro. Después se lanzó a la agradable visión de futuros embellecimientos:

> • En cuanto a la decoración de los corredores, nuestro gran artista Diego Rivera ya hizo un esbozo de mujeres en trajes pintorescos, típicos de cada uno de los estados de la República y proyecta un friso ascendente a lo largo de la escalera. Su tema empieza al nivel del mar, y la vegetación tropical cede al paisaje del altiplano y culmina con los volcanes. Un domo de Roberto Montenegro cubrirá el conjunto, representando a un indígena que lanza una flecha hacia las estrellas. Los salones de recepción serán decorados con fantásticos dibujos de Adolfo Best, y así sucesivamente; cada uno de nuestros artistas contribuirá a su vez a embellecer este palacio dedicado al conocimiento y al arte.[7]

Volviendo al presente, Vasconcelos, como acostumbraba, unió artes y oficios, artistas y artesanos. "Hablando de artistas . . . sería injusto no mencionar a los canteros . . . u olvidar a los albañiles, los trabajadores, los carpinteros y los útiles plomeros."

Una vez saciado el espíritu, los espectadores se volvieron hacia cosas más sustanciales:

> • A la 1:30 de la tarde, el ciudadano Presidente de la República ofreció un banquete a los maestros, empleados y trabajadores dependientes de la Secretaría y a los músicos de las bandas... Las trescientas mesas en las que se sirvió el banquete fueron arregladas antes de las 3:00 p.m. ... El servicio para la primera de las dos tandas, de tres mil quinientos invitados cada una, empezó en cuanto paró una inoportuna llovizna:

[7] Vasconcelos, "Discurso de inauguración."

MENÚ
Arroz a la mexicana
Manchamanteles
Ensalada mixta
Dulce de camote
Cerveza[8]

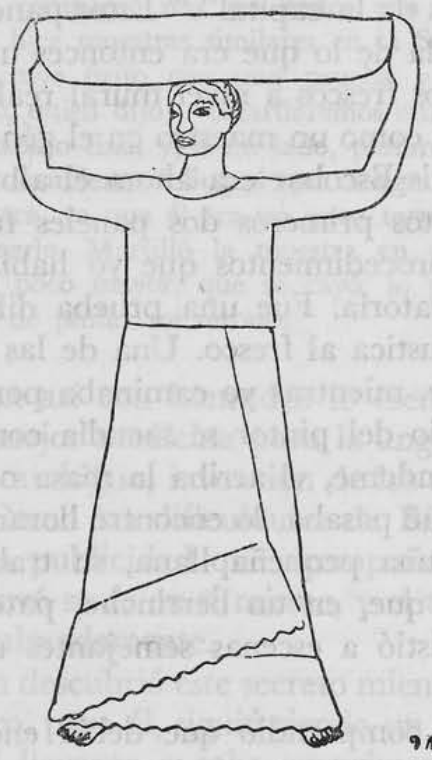
De las decoraciones prometidas, sólo en la escalera se siguió lo planeado. Los "dibujos fantásticos", con los que Best pretendía embellecer los salones de recepción, nunca se realizaron; en su lugar, quedaron los que dibujó Montenegro. De los centenares de paneles que Rivera ejecutó en los dos patios, sólo dos coincidieron con las "figuras de mujeres en trajes pintorescos típicos de cada uno de los estados de la República", de los cuales el Secretario había visto los esbozos. Aunque distinto de lo esperado, lo que surgió demostró al final ir más allá de las expectativas de Vasconcelos.

El contrato programaba el inicio del nuevo trabajo mural para el 23 de marzo de 1923. Los términos eran espartanos: pintar 760 metros cuadrados a ocho pesos el metro cuadrado, con material y trabajo a cargo del contratista, Diego Rivera. El 18 de febrero, De la Cueva, Guerrero y yo dejamos nuestros talleres en el Anfiteatro para unirnos al maestro albañil Luis Escobar, moler pigmentos y preparar los muros de la Secretaría. Los salarios fueron:[9]

Rivera	$ 20.00
Ayudante (Xavier Guerrero)	10.00
3 Decoradores (originalmente Guerrero, De la Cueva y yo)	12.00
1 (maestro) albañil (Luis Escobar)	4.50
1 (jornalero) albañil	3.50
1 trabajador	1.75
2 obreros	3.00
1 ayudante	3.50
1 ayudante	2.00

[8] *El Universal,* 10 de julio de 1922.
[9] Wolfe, *op. cit.,* p. 218.

Habiendo terminado el Anfiteatro con una vista audazmente pintada de la flora y la fauna de la selva de Tehuantepec, Rivera empezó la Secretaría lleno de las imágenes recientes del trópico. Los dos primeros paneles, ampliados a partir de apuntes



XXIII Rivera, TEHUANA CON UNA BATEA EN LA CABEZA, dibujo a línea, 1922, utilizado en su primer fresco en la Secretaría de Educación. Colección de Jean Charlot.

de viaje, representaban mujeres de Tehuantepec cargando sobre la cabeza bateas llenas de ofrendas de frutas y flores (ilustración XXIII). Al patrón de Rivera le halagó que, entre las muchas razas que pueblan México, las tehuanas fueran la primera opción. Además de su cualidad pintoresca, las damas pertenecían al estado de Oaxaca, donde nació Vasconcelos. Candidato a la

gobernatura de su Estado natal el año siguiente, 1924, Vasconcelos admitió que: "En el Istmo contaba yo con amigos personales, políticos y maestros, y con la plaza pública, es decir con la simpatía de las vendedoras del mercado, las tehuanas hermosas que se ufanaban de haber sido llevadas en estampa a los murales de los edificios de la capital".[10] Estos paneles gemelos, que flanquean la entrada de lo que era entonces un pozo de elevador, son los primeros frescos a nivel mural realizados por quien llegó a ser conocido como un maestro en el género (lámina 41).

Debido a que Luis Escobar era ahora el albañil y yo el ayudante de Diego, estos primeros dos paneles fueron ejecutados según los mismos procedimientos que yo había seguido en mi fresco de la Preparatoria. Fue una prueba difícil para Rivera el pasar de la encáustica al fresco. Una de las primeras noches de trabajo, ya tarde, mientras yo caminaba por el oscuro patio, noté que el andamio del pintor se sacudía como si comenzara un temblor. Acercándome, vi arriba la masa oscura de Rivera. Al subir para ver qué pasaba, lo encontré llorando y levantando rabiosamente, con una pequeña llana, su trabajo de todo un día, como un niño que, en un berrinche, patea su castillo de arena. Guerrero asistió a escenas semejantes en esos primeros días febriles.

Xavier Guerrero comprendió que debía encontrarse un remedio para evitar una crisis mental que amenazaba con arruinar el trabajo desde sus inicios. Ante esta encrucijada, sintió que un cambio en la técnica utilizada podría ser eficaz.

Mis conocimientos del fresco habían sido librescos, basados en los tratados de Baudouin y Cennino Cennini, y templados en la práctica gracias al sentido común del maestro albañil Escobar, muy lejos de ser libresco. Xavier, hablando de Baudouin, dijo: "Nunca he leído este libro", y enfrentó nuevamente el problema, respaldado por la experiencia de su familia en empresas similares.

[10] *El desastre,* p. 257.

• Mi padre acostumbraba colocar una capa de argamasa, encima una de yeso mezclada con polvo de mármol, después pintaba un diseño imitando el mármol, luego alisaba la superficie hasta que quedara tan lisa como el vidrio. Empecé de ahí, cambiando el yeso por cal. Experimenté durante mucho tiempo en muestras movibles, con argamasas de distinta composición. Viajé varias veces a Teotihuacán para comparar mis resultados con los murales prehispánicos; después hice muestras similares en la Secretaría.

Finalmente, tuve éxito con una prueba y orgullosamente se la mostré a Diego, quien dijo: "Guardaremos esta muestra, la empotraremos en el trabajo final y, a un lado, pintaremos tu retrato con la fecha del descubrimiento." Sugerí que Diego dejara que yo mismo sacara la muestra, ya que él era un poco torpe con las manos, pero insistió en hacerlo. Martilló la muestra en pedacitos, y el último fragmento, un poco mayor, que se cayó, lo pisoteó distraídamente, y ya no habló de pintar mi retrato.

Xavier presenta así con honradez lo esencial de sus experimentos; pero la mejor medicina para la angustia de Rivera fue un "secreto" más ambiguo, invención de los reporteros excesivamente ansiosos. Como las dificultades de Rivera eran más que nada mentales, la publicidad que acompañó el descubrimiento del "secreto" renovó su fe en sí mismo, y el trabajo en la Secretaría prosiguió calmadamente.

Mckinley Helm descubrió este secreto mientras reunía material para su libro, pero, para él, siguió siendo un secreto: "Ellos [Rivera y Guerrero] llevaron a cabo experimentos y desarrollaron una fórmula que utilizaron en la recién construida Secretaría. Hubo algún imprevisto que Rivera y Guerrero prefieren ahora no discutir."

Las fuentes contemporáneas son menos reticentes. Renato Molina menciona por primera vez el secreto el 31 de mayo de 1923, en *El Universal Ilustrado:* "Debe agregarse un nuevo motivo de gratitud hacia el pintor Diego Rivera. Ahora está revitalizando la pintura al fresco tal como era practicada por los antiguos mexicanos, una técnica reconstruida gracias a sus investigaciones y las de su asistente."

El Universal del 19 de junio de 1923, amplió el tema:

DIEGO RIVERA DESCUBRE UN SECRETO DE LOS MEXICA

El artista pintor Diego Rivera ha encontrado, según opinión de algunos técnicos en la pintura, el procedimiento que empleaban los antiguos mexicanos para lograr sus espléndidos frescos, tales como los que se admiran en los monumentos de San Juan Teotihuacán.

Bien sencillo parece haber sido este importantísimo y trascendental descubrimiento. Según se nos dice, consistió tan sólo en usar el procedimiento empleado por nuestros más humildes artesanos de la pintura, que consiste en mezclar baba de nopal a la preparación destinada al mismo fresco, completando la obra con un bruñido especial, que en repetidas experiencias había venido ensayando el ayudante del nombrado artista Diego Rivera, señor Xavier Guerrero ...

En fecha no muy lejana, un pintor francés pretendió hacer en México la aplicación del procedimiento del fresco, tal como lo verificaban los italianos, pero introduciéndole una modificación que consistió en mezclar cemento al revoque de arena y cal, que es el sistema clásico. Aunque el trabajo que dicho artista francés ha ejecutado parece tener ciertas condiciones de durabilidad, no transcurrirán veinte años, según el sentir de los peritos, sin que la causticidad de las sustancias calcáreas del cemento destruya por completo lo que el repetido artista ejecutó.

El mismo pintor Diego Rivera, utilizando este mismo procedimiento empleado por el francés a que acabamos de aludir, pintó un solo panel, de los que está decorando en la Secretaría de Educación Pública; en vista del mal resultado, puso en práctica el procedimiento a que antes nos referimos, y que ha dado los más sorprendentes resultados.

Muchos artistas están yendo a la Secretaría de Educación Pública a admirar la brillante decoración de Diego Rivera, a la que se le auguran algunos siglos de durabilidad, lo mismo que los frescos de los antiguos mexicas.

Crispín entrevistó a Rivera sobre este tema, el 10 de julio de 1923:

—¿Quienes son sus colaboradores?

—Xavier Guerrero, quien, al conocer a fondo el oficio de pintor en su noble acercamiento a éste en calidad de trabajador, descubrió un proceso que resucita la forma de pintar al fresco de los antiguos mexicanos. Yo utilizo esta técnica —agregó modestamente Diego.

El Abate Benigno inventó un refrán:

> Con auténtica baba de nopalera
> sigue pintando, arriba, su vals Diego Rivera.[11]

Un Rivera enérgico impuso su técnica, en su calidad de "director de las artesanías plásticas", a los pintores que trabajaban en el segundo patio: De la Cueva y yo. Esto consistía, en la práctica, en rebanadas de nopal puestas a pudrir en la cubeta con agua donde mojábamos nuestros pinceles. Una actitud cínica hacia el secreto de los mexicanos, y una aversión al hedor del nopal descompuesto, hizo que mantuviéramos sólo algunos nopales en nuestras dos cubetas, los suficientes para la inspección, y para hacernos cambiar subrepticiamente el agua.

A pesar de la aclamación de los legos, Rivera pronto cambió sin fanfarrias a un proceso químico normal. El secreto, intentado primero en las escenas de Tehuantepec: *Teñidores, Tejedores,* etc., fue utilizada por última vez en *Alfareros.* El tiempo ayudó a transformar el incidente en un mito anodino. Rivera declaró en 1942 que "durante los últimos cuatro siglos, nunca ha habido en México un decorador, maestro en su oficio, que no dominara también la técnica de pintura al fresco. Yo me siento orgulloso de haber aprendido este oficio de tales hombres y no de un europeo".

Frederic W. Leighton describió el primer patio mientras se hallaba en proceso de elaboración, a mediados de 1923, explicando mejor que los informes posteriores, el plan original de Rivera, antes de la introducción de los monocromos decorativos y de los paneles simbólicos:

> • La pared a mano derecha, en la entrada del edificio, está dedicada a dos industrias típicas del México sureño y tropical: la caña de azúcar y los telares. Los campesinos cultivan y cosechan la caña, trabajan en el molino primitivo donde se extrae el jugo, se cuece y se coloca en moldes burdos para fabricar la panela o piloncillo que se usa de un extremo al otro del país. El indígena trabaja en el pri-

11 "Vals al fresco", en *El Universal Ilustrado,* 22 de julio de 1923.

> mitivo telar manual, teje la tela para las blusas y faldas de las mujeres, la tiñe en vasijas de barro, con su propio índigo de un precioso color púrpura de Tiro, laboriosamente extraído de la cochinilla. En la siguiente pared, hacia el patio, se muestran las industrias representativas de la meseta mexicana —la minería, la agricultura y la alfarería. El minero desciende a su oscuro trabajo, y asciende al anochecer para ser revisado por el patrón extranjero; abraza al campesino que trabaja la tierra, como un símbolo de la fraternidad entre los que trabajan. Más allá se puede ver a los campesinos, hombres y mujeres, pacientemente sentados cerca de sus campos cultivados y al artesano que con arte infinito trabaja la hermosa alfarería decorada, utilizada en todo México. En el muro de la izquierda aparecerán los trabajos del Norte —la fundición de metales, la agricultura y la ganadería. Cada pintura es una cuenta en el rosario de la vida nativa de México [12] (lámina 42).

Una diferencia asombrosa separa a los frescos del primer patio de la Secretaría de las primeras encáusticas del Anfiteatro. Las últimas tendían hacia generalidades: sus figuras simbólicas estaban desnudas o vestidas con trajes vagamente neoclásicos; su geometría se acercaba a las equilibradas semiabstracciones bizantinas. En cambio, los frescos de la Secretaría ofrecen una tranquila descripción de los tipos y costumbres populares e incluyen una riqueza de detalles locales —desde los sombreros hasta los huaraches— dispuestos en entornos específicos.

El nuevo postulado arquitectónico puede haber sugerido en parte este cambio drástico. A la Secretaría le faltaba el ambiente de basílica del Anfiteatro. Las superficies decorables, en su mayoría angostos paneles verticales, estaban medio escondidas detrás de las pilastras y arcos, y las puertas rompían todavía más la continuidad de la superficie. Tal disposición no permitía un enfoque único, importante y centralizado. A medida que el espectador camina por los angostos pasillos puede apreciar cada detalle, pero no el evasivo conjunto. Al proseguir su camino, la aparición de nuevos paneles y temas permite la narración anecdótica, en lugar del equilibrio simultáneo de las partes, presente en el Anfiteatro.

12 "Rivera's mural painting."

Finalmente, las raíces mexicanas se afirman. El tema es del todo indígena o, si se introduce alguna otra raza, es únicamente para realzar a la primera. Tal es el papel de los capataces yanquis y españoles, quienes amargan la vida de los indígenas en la mina y la hacienda. Enfatizan el tono indígena algunos versos de la literatura prehispánica, pintados sobre la puerta.

Pero a pesar del fuerte sabor aborigen, una vez que uno ha franqueado el obstáculo del absorbente tema, Europa sigue aún apareciendo como un importante factor estilístico. Todavía hay inevitables puntos de contacto entre el cubismo y la primera serie de murales de la Secretaría. En París, el cubista Rivera manejó cada pintura de caballete como si fuera arquitectura, construyéndola pacientemente a partir del rectángulo inicial del lienzo. El muralista Rivera no tuvo que cambiar su punto de vista, sino únicamente la escala de su obra. En lugar del magro marco que ofrece un lienzo rectangular, la arquitectura de la Secretaría ofrecía un punto de partida más complejo, pero el principio geométrico siguió siendo la norma. Rivera le confió a Walter Pach en esa época: "Si fui cubista entonces, hoy lo soy diez veces más." [13]

A medida que la escala de los personajes disminuía y el tema se volvía más anecdótico, retrocedía la influencia de Bizancio y surgían obras más íntimas del arte italiano, para guiar el estilo de Rivera. Una vez me comentó que quedó profundamente impresionado con el *Triunfo de Venus,* de Francisco Cossa, donde, al igual que en la naturaleza, el orden de la composición no implicaba el sacrificio de los detalles; donde un conejo comiendo hierbas, visto a distancia como una abstracta superficie blanca, se revelaba, al acercarse, como pintado, pelo por pelo, sobre el césped pincelado hoja por hoja.

En estos primeros frescos, Rivera no había desarrollado todavía el elaborado método dialéctico que utilizaría en los paneles del piso superior. Tampoco hay todavía barricadas, ningún rico malvado comiendo cintas del teletipo del mercado de valores

[13] *The Freeman,* 1923; reimpreso en Walter Pach, *The masters of modern art,* Nueva York, Huebsch, 1924.

en platos de oro, ninguna caricatura identificando a sus enemigos personales con los del pueblo, como los pintaría más tarde. En su lugar, hay escenas sencillas, frecuentemente impregnadas de un sentimiento piadoso semejante al de los retablos de las iglesias. Los mineros bajando por el pozo de la mina recuerdan un *Via Crucis*. El trabajador muerto y los asistentes al funeral se acomodan con naturalidad como en una *Pietà*.

Los pintores religiosos antiguos, inseguros de su poder para representar lo sagrado, utilizaban el halo como su equivalente plástico y entretejían filacterias en sus composiciones, elaborando con palabras el significado sagrado de la escena. El marxista Rivera también introdujo símbolos y títulos, como cuando pintó en una mano minúscula, en un rincón de *La salida de la mina,* la siguiente cancioncilla del "poeta de overol", Gutiérrez Cruz:

Compañero minero,
doblado por el peso de la tierra,
tu mano yerra
cuando saca metal para el dinero.

Haz puñales
con todos los metales,
y así,
verás que los metales
después son para ti.

Pani, el Secretario de Hacienda, quien había sido clave para hacer regresar al pintor de Europa, haciendo una excepción profesional comprensible, se opuso a la sugerencia rimada y tomó medidas para que Rivera quitara el ofensivo poema.

El Anfiteatro había sido decorado a puertas cerradas y bajo llave, como en el caso de los experimentos parisienses sobre la cuarta dimensión, con un toque de alquimia. La Secretaría fue pintada a plena luz del día y bajo la vista de las personas que pasaban por los corredores. La gente se familiarizaba con la apariencia física de Rivera a medida que éste proseguía día tras día su extraño trabajo, con un promedio de dieciséis horas diarias:

> El simpático y voluminoso pintor mexicano se hallaba en uno de los andamios que están en los corredores de la Secretaría de Educación, como si fuera su trono, cuando nuestro reportero se le acercó. Pincel en mano, terminaba uno de los grandes frescos. La gente pasaba rpidamente bajo los andamios, temerosa de que Diego perdiera el equilibrio y los aplastara irremediablemente ...
>
> Sentado sobre una tabla que parece ser un soporte demasiado frágil para su cuerpo gigantesco, Diego balancea las piernas. Sus pantalones subidos hasta las pantorrillas, descubren baratos calcetines morados ... Está vestido con la misma camisa caqui que le hemos visto usar durante los últimos dos o tres años, y la humildad de los pantalones anchos, de la camisa, de los calcetines, revela el hecho de que este artista mexicano, cuyo talento nadie niega, vive realmente como un trabajador.[14]

Una caricatura recogió el tema. Diego grita desde el andamio a unos niños que lo están mirando:

> —Ustedes se interesan, les gusta el arte moderno, ¿verdad?
> —No, señor, estamos esperando para verlo caer.[15]

De las muchas novedades de que los murales hacían gala, frente a un público al que en general le faltaba preparación, el mayor tropiezo era el problema del estilo; más aún que la utilización de modelos aborígenes o el controvertido contenido social. El aficionado local más conocedor, difícilmente podría llenar la brecha en su educación artística entre el impresionismo, aclamado poco antes como el lenguaje pictórico moderno, y el estilo de Rivera, arraigado como estaba en el cubismo, bajo una máscara de ingenuidad intencional.

Para el hombre de la calle, pensar en el arte era hacerlo en términos de Murillo. No del maestro que era gran amante de los mendigos, los harapos y los piojos, sino de las apresuradas obras religiosas de gran venta, adulteradas a través de generaciones de cromos y grabados en metal. Otro *sine qua non* del arte burgués, no siempre compatible con el primero, era

14 *El Universal Gráfico,* 30 de junio de 1924.
15 *El Demócrata,* 12 de agosto de 1924.

el poder competir con las fotografías de muchachas bonitas. En una crítica torpe a la obra de Diego, Álvaro Pruneda reveló quizá más sobre este esquema mental promedio, que las pinturas que seriamente se proponía juzgar:

> En estos frescos, Rivera está obsesionado por los desnudos femeninos. Parece que ha escogido las líneas y los tonos más repulsivos entre una multitud de mujeres horribles, y que en buena medida se limitó a las posturas menos sugestivas y más tiesas ... Nuestra sensibilidad estética está profundamente herida, y violada la dulce impresión que deja en nuestra mente la delicadeza ideal de nuestras bellas mujeres. Que nadie piense que he encontrado la mujer ideal, quiero decir, en el plano artístico; me refiero a las más agradables entre las que son el promedio...
>
> En vano busqué algo agradable en estos desnudos aborígenes, esto es, algo que aunque no fuera agradable como arte, por lo menos lo fuera para la mirada. No podía controlar por más tiempo mi indignación: ¡Esto es una broma! ¡Una ofensa! Hechos para hacer ruborizar la belleza del cuerpo de nuestras jóvenes indígenas de carne tan firme, incomparablemente esculpidas por la mano sin igual de la naturaleza ... ¡Maestros clásicos de la escultura y la pintura, ustedes no mintieron! O si lo hicieron fue para hacer la obra más bonita de la Creación —¡la Mujer!— todavía más bella.[16]

Sánchez Filmador ilustró en versos el mismo punto delicado:

> Esa otra, con todo y pintura,
> es una miniatura
> digna de que la firme hasta Ticiano.
> ¡Despampanante, hermano!
> pero con ella viene su mamá
> de unos sesenta más o menos ya
> y gorda como una tinaja,
> con un pecho que trae de sube y baja,
> pero, esto sí, muy güera,
> y decorada toda la fachada
> para firmarla de una pincelada,
> ¿qué quién? —¡Diego Rivera!

[16] *El Universal Ilustrado,* 5 de marzo de 1925.

El rótulo dialogado de una caricatura de periódico lo resumía sucinta y un tanto rudamente:

—¡Parece increíble que algún tonto esté galanteando a una prostituta tan repulsiva!
—Cállate, hombre. Ella es la modelo favorita de Diego Rivera.[17]

En cuanto estuvieron listos los paneles sobre los temas de Tehuantepec, el Teatro Lírico montó un número cómico titulado "Los frescos de Diego Rivera". En la escena final, un coro masculino vestido con faldas tehuanas y trenzas de algodón bailoteaba con platones de verduras pegados a las pelucas.

Hacia mediados de 1923, los artistas que trabajaban en la Secretaría de Educación se dieron cuenta que en el aire flotaba un sentimiento antagónico. Si antes las personas iban y venían, prestando apenas una atención desdeñosa a los frescos, ahora grupos enojados se congregaban frente a ellos, con las manos en la cintura. En mayo sorprendimos a un fotógrafo de prensa, escondido detrás de una columna, intentando fotografiar *Los cortadores de caña* de Rivera; lo aporreamos y estrellamos sus placas. Entendiendo nuestra extraña posición como autonombrados Pintores para el Pueblo, nos pareció que cuanto más tardáramos en presentar nuestras obras, más oportunidades tendríamos de realizar nuestro trabajo.

La tormenta estallo poco después. Mi diario menciona, el 20 de junio: "*El Heraldo* empieza una campaña en contra de Diego." Aunque no me haya sido posible localizar una copia del ataque inicial de *El Heraldo,* recuerdo su contenido: el reportero, al oír hablar de las decoraciones que se ejecutaban en la nueva Secretaría, llegó lleno de expectación para admirarlas. ¡Iba a contemplar elegantes caballeros al estilo de Velázquez o bellas vírgenes dignas del pincel de Rafael! Sin habla se quedó el reportero frente a lo que sus ojos descubrieron: ¡Monstruos con ojos de vaca! Insinuaba más adelante un escándalo

[17] *El Universal,* 27 de junio de 1924.

financiero, artistas incapaces que engordaban a expensas del dinero del pueblo.

Mi diario del 22 de junio menciona: "Publicamos un volante para contestar el ataque contra Diego." Quizá no calculado para apaciguar las sensibilidades heridas por el estilo de los frescos, los miembros del Sindicato pegaron el texto en esquinas estratégicas cercanas al edificio de la Secretaría:

PROTESTA

Se ha iniciado una campaña en contra del actual movimiento de pintura en México. Este movimiento sólo puede ser atacado por ignorancia o envidia. Y para hacer más infame la explosión inoportuna, se le acusa deliberadamente de identificarse con una política personal. La piedra que se nos avienta es el dinero, manchado con todo eso de *gran despilfarro, precios fabulosos, enormes ganancias,* etc. El pintor que más gana en la Secretaría recibe el salario de un artesano que pinta paredes por metro cuadrado. El público puede averiguarlo examinando los contratos de los pintores en la Secretaría de Educación Pública.

Esta protesta no es una apología ... nuestros mezquinos enemigos, por el bien del progreso de nuestro país y por el buen gusto en todo el mundo, deberían ser considerados ignorantes y atrasados, y tratados como se trata a aquellos que no se dejan vacunar, bañar o alfabetizar.[18]

La reacción fue inmediata. *El Demócrata* mencionó en un editorial "la opinión frecuentemente expresada en broma que, a la cantidad que se pagó a los pintores, sea poca o mucha, deben añadirse las sumas futuras que se pagarán a los albañiles, cuando llegue el momento de blanquear las paredes, una cosa que es segura".[19]

Una estenógrafa aportó su opinión:

- Don Diego nos ha llamado imbéciles, prejuzgando que, debido a que somos empleados de la Secretaría, no tenemos ni el criterio

18 Un facsímile del volante original a escala reducida fue publicado en *El Universal Ilustrado* el 28 de junio de 1923.

19 *El Demócrata,* 5 de julio de 1923.

> ni el derecho a tener opinión propia ... Cuando visitamos un manicomio y encontramos entre sus internados: aquí a un Napoleón, austero e impasible, allá a un Alejandro Magno... ¿Nos indignamos acaso? ¿Empezamos a discutir para determinar si estas gentes son o no auténticas? ¿Nos enojamos con la personalidad que asumen? No, las únicas palabras que nos vienen a la mente son palabras de lástima. Lo mismo debería de suceder en el caso de Rivera. No se le da ninguna importancia al hecho de que él o cualquier otro crea ser Delacroix o Miguel Ángel.[20]

Un reportero, Crispín, observó con sincera perplejidad: "La obra del pintor Diego Rivera está sujeta en estos días a la más amarga crítica y al elogio más apasionado. Algunos le niegan todo a Rivera, hasta el conocimiento del dibujo, mientras que otros lo consideran el pintor más grande de la República."[21]

Rivera estaba tan ocupado pintando, que tenía poco tiempo libre para tomar parte en discusiones estéticas. Escribió filosóficamente sobre la tormenta que causó su obra: "Siendo como soy un pintor sencillo, acostumbrado a los ataques que vienen de todos lados, de científicos eruditos, de críticos agudos, de ilustres don nadies, de nababos de envidia, de numerosas mediocridades y de imbéciles famosos, prefiero recibir estos ataques sin siquiera intentar esbozar un gesto defensivo, porque nada puede detener a los mexicanos educados y decentes de abominar las pinturas de Diego Rivera." [22]

El arte sólo puede atraer el interés público cuando hay escasez de noticias. Pancho Villa fue asesinado el 20 de julio y los periódicos se consagraron a esta emocionante noticia. Mostraron fotografías del voluminoso cadáver acribillado y reportajes de la falsa caza del asesino políticamente protegido. También dieron un espacio mayor a las próximas elecciones presidenciales, para las cuales este hecho sangriento no era sino el levantamiento del telón. El escándalo artístico disminuyó en proporción y desapareció de los periódicos.

[20] Carta publicada en *El Universal Ilustrado,* fechada el 30 de junio de 1923 y firmada: *Una taquigrafía circunstancial.*

[21] "El paisajista que se echó a perder", en *El Universal,* 10 de julio de 1923.

[22] En *El Demócrata,* 21 de julio de 1924.

21. LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN. SEGUNDO PATIO

AL MISMO tiempo que los frescos de Rivera en el primer patio, se hicieron otros murales en el edificio de la Secretaría. Carlos Mérida y Emilio Amero pintaron en la biblioteca pública anexa al edificio, y Xavier Guerrero, Amado de la Cueva y yo decoramos el segundo patio.

Carlos Mérida, cuyo papel como pionero del movimiento ya ha sido comentado, hizo dos murales. La historia de la Caperucita Roja en delicados tonos pastel, y con textos de Gabriela Mistral, futuro Premio Nobel, ornan la sala de lectura infantil. En el local originalmente reservado a revistas y periódicos, Mérida pintó, en un tono más sobrio de malvas, bronce y verdes frutales, caracteres tropicales que evocan más a su nativa Guatemala, que al México adoptivo. Pigmentos descascarados y abundantes remiendos blancos donde la pared ha sido recubierta, hacen que hoy la apreciación del conjunto sea difícil, tanto más porque Carlos se rehusó a comentar estas decoraciones. Se limitó a sugerir que fueran consideradas como ensayos un tanto ajenos a su obra principal.

Emilio Amero escribió algunos apuntes para este libro, sobre la realización de sus murales en la Secretaría:

> • Trabajaba yo entonces con Carlos Mérida, cuando el licenciado José Vasconcelos me pidió que le hiciera un proyecto para decorar la Biblioteca Principal de la Secretaría de Educación. En forma simple, proyecté lo que a mí me pareció debería ser la decoración de esta Biblioteca; en realidad, el problema no presentaba grandes dificultades, pues el espacio en que debía ir la pintura era realmente reducido. Los muros estaban divididos por grandes ventanas, las cuales se encontraban a unos dos y medio metros de altura desde

el suelo. Entre cada una de estas ventanas, el espacio que dejaban era suficiente para poder pintar una sola figura. Por tanto, planeé una figura monumental en cada uno de los planos del muro y estas figuras serían como de cuatro metros de altura. Cada una de las figuras representaría las varias razas de que están pobladas Centro y Sudamérica. Mi intención era representar con ello el nombre que se le había dado a este recinto; tengo entendido que era: Biblioteca de las Américas o Biblioteca Iberoamericana.

Con la ayuda de Víctor Reyes y otro ayudante, tomé medida de los muros; después realicé, con bastante cuidado y exactitud el primer boceto, al que después de cambiarle la coloración total repetidas veces, lo presenté al licenciado Vasconcelos, quien después de estudiarlo me pidió que se lo mostrara a Rivera...

Después de verlo, me dijo que le parecía bastante interesante, pero que dudaba que Vasconcelos me dejara pintar al fresco. (Yo aprendí la técnica del fresco de Charlot, por primera vez, y después de Alva de la Canal y Revueltas.) Las razones, me dijo, eran que el Ministro deseaba terminar cuanto antes la Biblioteca y después, en vista de que los muros ya estaban terminados, sería muy difícil que me dejara destruirlos, en vista de que para pintar al fresco, tendría que remover las superficies de las paredes. Por tanto, decidí pintar los muros con témpera.

Mientras los andamios eran construidos, experimentando varias técnicas, buscando una témpera bastante durable, me propuse usar la témpera a base de caseína. Después de hacer el primer dibujo a escala del muro, comencé la figura principal, trabajando día y noche. Rodeados por grandes cantidades de libros, estantes y muebles de la Biblioteca, mis ayudantes y yo trabajamos.

Cuando la pintura estaba a medio comenzar, Rivera, que ya se había enterado de que estábamos pintando, se presentó... Siempre recordaré lo que Diego me dijo: "Amero, lo felicito porque esto es en realidad, lo más mexicano que hasta ahora se ha pintado"... Naturalmente, tales palabras me alegraron, y decidí poner todos mis esfuerzos para que la decoración fuera una de las mejores.

Pero... precisamente ese mismo día por la tarde, el licenciado Vasconcelos nos hizo una visita y sin más preámbulos, con la manera que le caracterizaba, me dijo que era necesario que yo dejara de pintar las paredes de la Biblioteca. Como yo le preguntara cuáles eran las razones, enfurecido me dijo que él no tenía que darme ninguna, pues él era el ministro, y que ya estaba cansado de tantos indios que estaban siendo pintados. Me dijo que si yo quería seguir trabajando, debería hacer cosas más importantes que indios, por

ejemplo: *La Ilíada* de Homero, en lo cual podría usar figuras clásicas griegas, o la *Vida de Don Quijote* de Cervantes, etcétera... y esa misma noche, los andamios, escaleras y pinturas fueron retirados de la Biblioteca.

Originalmente, el segundo patio de la Secretaría fue asignado a Amado de la Cueva, a Xavier Guerrero y a mí. El plan de trabajo seguía los principios del programa del Sindicato de Pintores, que hasta entonces no se había llevado a la práctica: "El Sindicato está a favor del trabajo colectivo. Desea destruir todo egocentrismo, remplazándolo por el trabajo de grupo disciplinado, teniendo como modelo los grandes talleres colectivos del pasado ... Para poner en práctica estos postulados ... elaborará un proyecto en común para la aplicación del principio del trabajo colectivo." [1]

Los tres habíamos ayudado a Rivera en el Anfiteatro, y mi mural en la escalera de la Preparatoria estaba terminado. El 18 de febrero de 1923, nos fuimos los tres de la escuela a la Secretaría de Educación, para mezclar los pigmentos y preparar los muros del primer patio antes de la llegada de Rivera, programada para el 23 de marzo, día en que su contrato entraba en vigor.

En 1922, ya había yo combinado la tarea de ser ayudante de Rivera con la de preparar para el fresco mi propio muro; para mi mural en la Preparatoria, firmé un contrato con el director de la escuela; los diseños fueron aprobados directamente por el secretario Vasconcelos, los gastos en material fueron cubiertos y se estableció un límite de tiempo. Sin embargo, en la Secretaría no conocíamos ningún contrato que definiera nuestras responsabilidades colectivas, ni sabíamos a quién teníamos que responder.

Rivera, en una carta al contralor, escrita en 1923, negó conocer un contrato. En cuanto a "la pintura ... del segundo patio ... el contratista Rivera no tiene que ver, porque el ciudadano Secretario ordenó las obras del patio interno y el que suscribe,

1 Para el texto completo, véase el capítulo 19.

simplemente las dirige como jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación."[2]

No se especificó ningún horario para esta obra; aparte de nuestro trabajo de tiempo completo como ayudantes de Rivera, no se proporcionaron los gastos para el material, ni se fijó plazo. Este arreglo era desfavorable, pero una confianza tácita en la ética de Rivera, mucha buena voluntad para llevar a cabo una obra mural colectiva y la elasticidad de la juventud, nos llevó a creer que podríamos superar esta desventaja inicial.

De los tres pintores listos para trabajar en equipo, Xavier Guerrero era el que estaba más a tono (lámina 43). Montenegro, en un principio, y después Rivera, se habían apoyado en Guerrero, pidiéndole que tradujera sus ideas estéticas a términos técnicos adecuados. Cuando Xavier empezó a trabajar en el segundo patio de la Secretaría, ya había trabajado la templa en San Pedro y San Pablo, la encáustica en el Anfiteatro, y estaba trabajando el fresco en el primer patio de la Secretaría. En cada caso, Xavier había modificado los procedimientos e ingredientes europeos para adaptarlos a nuevas condiciones geográficas y raciales.

Siqueiros escribió sobre Guerrero, tal como lo recordaba: "Más que un artista de las bellas artes, era un obrero de la pintura práctica, un investigador estudioso de materiales autóctonos, un descubridor de puntos de referencia tradicionales. Buen caminante, recorría las más remotas regiones del país, desentrañando secretos plásticos. Era a la vez, el obrero y el científico de nuestro grupo."

El segundo pintor del equipo, Amado de la Cueva, también nació en Jalisco. El gobernador de este estado, Basilio Vadillo, había enviado a Amado a Europa para que prosiguiera sus estudios. Retornó a México en septiembre de 1922, después de una gran gira por España, Francia e Italia. Al igual que Siqueiros, su gran héroe era Masaccio, y trajo consigo bellas copias a lápiz de detalles de la capilla Brancacci (lámina 44).

[2] Para los textos completos de la carta del contralor a Rivera, y la respuesta de éste, véase Wolfe, *op. cit.*, pp. 218-221.

El patio, que los tres íbamos a decorar, fue nombrado Patio del Trabajo y las Fiestas, y debería recibir un número igual de paneles para cada tema. Antes de empezar el muro sur, planeamos un diagrama de trabajo que alternaba temas y pintores. La primera indicación de dificultades futuras, surgió cuando Rivera pidió que le reserváramos los grandes paneles del fondo.

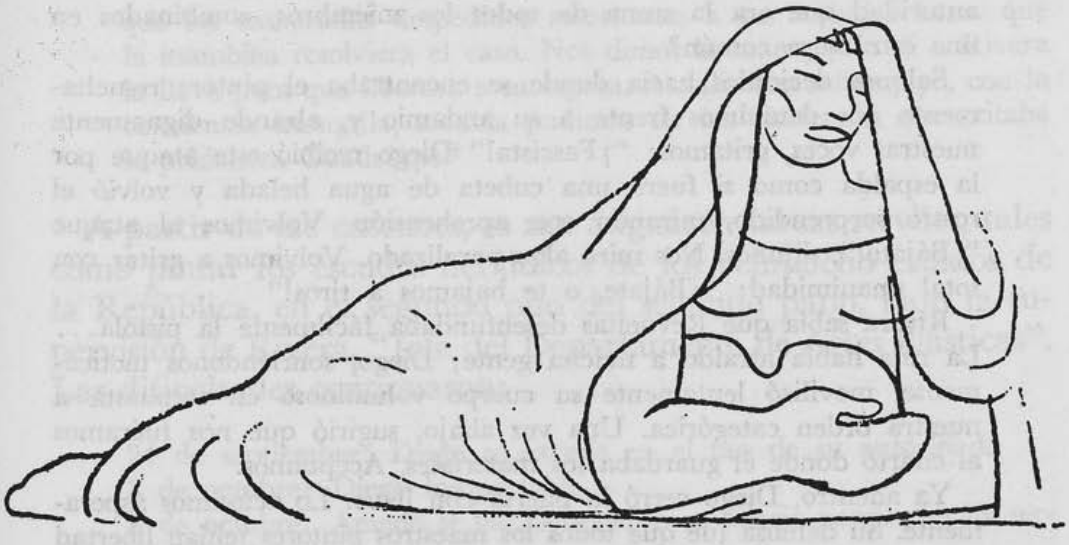
Mi diario registra el progreso de nuestro trabajo en el segundo patio, así como los incidentes que pronto lo condenaron:

21 de mayo de 1923: trabajando el boceto *(Cargadores)*.
26 de mayo: boceto terminado.
29 de mayo: comenzamos el muro.
31 de mayo: muro terminado.
15 de junio: boceto para el segundo panel *(Danza de los listones)*.
22 de junio: boceto terminado.
25 de junio: empezamos el segundo panel.
9-10 de julio: Diego, enojado, rehúsa garantías para nuestro trabajo. Decidimos que debe cambiar de opinión o nos iremos.
16 de julio: con Amado, arreglo las complicaciones con Rivera.
19 de julio: segundo fresco terminado. Trabajo hasta las 8:30 p.m. (lámina 45a).
20 de julio: ayudo a Amado, que empieza.
21 de julio: estudio del boceto para el panel núm. 3 *(Lavanderas)*.
22 de julio: boceto terminado.
23 de julio: empezamos el tercer panel.
2 de agosto: tercer fresco terminado.
6 de agosto: Diego nos dice que ya no pintemos el patio.
7 de agosto: Vasconcelos nos dice que prosigamos.
8-9-10 de agosto: dificultades con Diego.
11 de agosto: ¿volvemos al trabajo?
16 de agosto: dejo la Secretaría para trabajar con Alfaro en la pequeña escalera de la Preparatoria.

Trabajé un tiempo como ayudante de Siqueiros, mientras buscaba algún trabajo que pudiera hacer por mi cuenta.

11 de septiembre: busco un muro en San Pedro y San Pablo.
12 de septiembre: Vasconcelos me niega el muro y me pone a pintar un escudo de armas.

Amado de la Cueva vivió una experiencia similar: logró pintar dos paneles antes de enfrentarse a la misma derrota (lámina 45b). Por su lado, Guerrero se había vuelto un ayudante indispensable para Rivera. "Él, quien en su humilde acercamiento como trabajador, conoce tan bien el oficio de pintor",[3] recibió muchos floreos verbales semejantes de parte del maestro; pero se le negó el tiempo necesario para trabajar en sus propios mu-



XXIV Xavier Guerrero, esbozo hecho de memoria en 1947 de uno de sus paneles sobre las puertas de la Secretaría de Educación, pintados en 1925.

rales. Sin embargo, Guerrero logró pintar los dos paneles sobre las puertas que flanquean *Cargadores:* unas figuras murales reclinadas, envueltas en rebozos (ilustración XXIV).

Entre el 6 y el 11 de agosto, se produjo un incidente, que Siqueiros relata mejor:

> • Amado de la Cueva y Jean Charlot vinieron a quejarse que Diego Rivera los había despedido de su trabajo. Rivera lo hizo sin la menor explicación y sin plantear el problema ante nuestro Sindicato. En mi papel de Secretario General, fui a preguntarle el motivo de su

[3] Crispín, "El paisajista", en *El Universal,* 10 de julio de 1923.

actitud. Desde el andamio, donde se encontraba absorto en su trabajo, Rivera contestó malhumoradamente: "Al que no le guste el fuste, que lo tire y monte en pelo." Yo contesté que eso no era un argumento... Rivera decidió callarse, y me enfrenté al primer problema de nuestra organización. ¿Cómo podría someter al más maduro y famoso miembro del Sindicato que yo representaba? La presencia accidental de Revueltas dio la respuesta... Le sugerí que fuéramos a tomar un tequila en la cantina de la esquina y, cuando el vodka mexicano hizo efecto, planteé directamente el problema a mi amigo. ¡¡¡Quién se creía Rivera!!! ¿Pretendía burlarse de una autoridad que era la suma de todos los miembros, combinados en una estructura común?

Salimos decididos hacia donde se encontraba el pintor; resueltamente nos detuvimos frente a su andamio y, alzando dignamente nuestras voces, gritamos: "¡Fascista!" Diego recibió este ataque por la espalda como si fuera una cubeta de agua helada y volvió el rostro sorprendido, mirando con aprehensión. Volvimos al ataque "¡Bájate!", dijimos. Nos miró algo paralizado. Volvimos a gritar con total unanimidad: "¡Bájate, o te bajamos a tiros!"

Rivera sabía que Revueltas desenfundaba fácilmente la pistola... La riña había atraído a mucha gente; Diego, sonriéndonos tácticamente, movilizó lentamente su cuerpo voluminoso en respuesta a nuestra orden categórica. Una vez abajo, sugirió que nos fuéramos al cuarto donde él guardaba los materiales. Aceptamos.

Ya adentro, Diego cerró la puerta con llave. Lo acusamos ásperamente. Su defensa fue que todos los maestros pintores tenían libertad para escoger, sustituir y despedir a colaboradores, de otra manera, el aspecto técnico se vería afectado; el Sindicato sólo debería tratar problemas entre los miembros y los contratantes capitalistas; él no era un contratante sino un miembro del Sindicato, incluso miembro de su Comité Ejecutivo. Contestamos, diciendo que su trabajo como maestro de las obras no le confería autoridad para proceder totalmente al margen de los principios más elementales de la camaradería y la práctica disciplinaria que deberían regular el funcionamiento interno de nuestro Sindicato. Agregamos que la utilización del dicho "Al que no le guste el fuste, que lo tire y monte en pelo", era burguesa, dictatorial y autocrática y, además, una falta de respeto hacia mí, que era su superior jerárquico.

Pero en lo más fuerte de nuestra reprimenda, y cuando el rostro de Rivera mostraba cada vez mayor remordimiento, llegó su mujer de entonces, la señora Guadalupe Marín de Rivera. Al encontrar la puerta cerrada por dentro, a voz en cuello se puso a gritar llamán-

donos "bribones y charlatanes" y vilipendiando a su marido por ser cobarde y miedoso. Le aconsejó que nos bajara los pantalones y nos diera de nalgadas...

Teníamos que hacer algo, o la victoria se escurriría de nuestras manos. Rápida e instintivamente, sin haber intercambiado palabra, Revueltas y yo dividimos nuestras fuerzas; él se encargaría de Rivera hasta mi regreso, mientras yo emplearía la fuerza con la bella dama de Jalisco. Abrí la puerta, la tomé de un brazo y sin que me preocuparan sus forcejeos, la encerré en otro cuarto, llevándome la llave.

La discusión se reanudó. Rivera estuvo de acuerdo en permitir que los camaradas despedidos retornaran a sus trabajos hasta que la asamblea resolviera el caso. Nos dimos la mano, y le di a Rivera la llave para que liberara a su esposa. Al salir Revueltas y yo, con la conciencia tranquila, todavía pudimos oír las blasfemias que gritaba la prisionera Guadalupe.[4]

A partir de ese entonces, se nos asignaron tareas serviles, tales como pintar los escudos heráldicos de los veintiocho estados de la República, en el segundo piso del segundo patio, bajo la supervisión de Rivera, "Jefe del Departamento de Artes Plásticas". Las dificultades continuaron:

24 de septiembre: Diego se excede en el uso de su autoridad.
3 de octubre: Diego insoportable.
8 de octubre: Amado se va. Detuvieron su salario porque no ha terminado dos escudos por semana.
16 de octubre: Amado se fue.

De la Cueva marchó a Guadalajara, donde Zuno, gobernador del Estado, le dio la oportunidad que se le negaba en la ciudad de México de pintar murales.

Las lavanderas fue el último fresco que pinté en México. Como los muros me eran negados, me reinicié un tanto avergonzadamente, a partir de enero de 1924, en la pintura de caballete con pequeños cuadros oscuros.

Nuestro trabajo en el segundo patio se terminó entre el 19 de mayo y el 6 de agosto. En este corto lapso, Amado y yo logramos completar nuestra cuota de trabajo y Guerrero, sin tiempo libre,

4 *Autobiografía. Me llamaban,* pp. 475-477; otra versión.

hizo lo que pudo. En total, fueron ejecutados siete paneles en dos meses y medio, en condiciones adversas. No se trata de una producción lenta, aun comparada al rápido paso con que los murales se pintaban en este periodo inicial. En el mismo espacio de tiempo, Rivera, rodeado de albañiles y ayudantes, incluyendo a Amado y a Guerrero, terminó seis paneles en el muro oeste del primer patio: de la *Entrada a la mina* hasta *Alfareros,* además de los paneles sobre las puertas, que fueron principalmente obra de Guerrero.

La primera opinión impresa sobre nuestra obra, fue la de Crispín, publicada en julio:

> • Considerando la obra iniciada en el patio de la Escuela Normal por el joven francés Charlot y el joven mexicano De la Cueva, sería necesario un exceso de indulgencia para discutir seriamente la puerilidad dudosa y el improbable ingenio de los personajes que están siendo dibujados y desmenuzados en los muros de la Escuela Normal por estos exponentes de una Escuela Anormal.[5]

La apreciación de Rivera fue más bondadosa:

> • Xavier Guerrero ha realizado una ornamentación de gran simplicidad y pureza y de un mexicanismo indiscutiblemente moderno, sin rasgo de lo pintoresco o lo arqueológico...
>
> Amado de la Cueva y Charlot pintaron en el patio de la Secretaría de Educación una obra de gran interés; Charlot abandonó el wagnerianismo con el que se había ungido en su decoración de la Preparatoria; entró en la forma mexicana de sentir y en la buena y firme expresión de la plástica francesa, haciendo cosas que tienen su lugar entre aquellas de más carácter y calidad ejecutadas aquí.
>
> En el mismo patio, Amado de la Cueva, el más injustamente tratado entre los pintores jóvenes, pintó dos frescos que permanecerán para siempre como una de las mejores referencias a los comienzos del movimiento; poseen simplicidad, una entonación de gran delicadeza y un claro sentido de la composición decorativa; junto a los de Charlot, esos dos paneles murales de innegable belleza, permanecen olvidados detrás de pilas de bancos y cajas, porque estos dos jóvenes pintores son las bajas sufridas por nuestro ejército durante la batalla.[6]

[5] "El paisajista."
[6] "Diego Rivera discute."

Este apoyo de Rivera a nuestra obra y conducta, está despojada de motivos personales. Cuando la escribió en 1924, todavía tenía mucho que pintar en el primer patio y en la escalera anexa, terminada hasta enero de 1925; fue sólo entonces, después de lograr sobrevivir a la tormenta política provocada por la renuncia de Vasconcelos, y de consolidar su posición con el nuevo Secretario, el doctor Puig, cuando la decoración del segundo patio se volvió un problema personal.

La nueva decoración empezada por Rivera en el segundo patio y que finalmente remplazó las nuestras, fusionaba tres paneles de cada pared en un tríptico central. La planeación de este tríptico para el muro sur implicaba la destrucción de mi *Danza de los listones,* ya pintada en el panel central. Rivera, que un año antes se había lamentado de que nuestra obra permanecía olvidada detrás de pilas de bancos y cajas, dio un paso más drástico para mandarlas al olvido. Decidió también destruir los dos paneles de Guerrero. La "gran simplicidad y pureza" que había elogiado en la obra de Guerrero, la "forma mexicana de sentir y la buena y firme expresión de la plástica francesa" que había admirado en la mía, no lograron salvar nuestros murales. Yo sabía su intención y esperaba poder cortar un pedazo de mi panel para guardarlo como recuerdo y como justificación. Pero una mañana temprano, al entrar en el patio con Pablo O'Higgins, descubrí que los albañiles lo habían destruido sin previo aviso. Fue inútil buscar entre los restos un pedazo suficientemente grande para conservar un fragmento del dibujo.

Después de consumada la proeza, Rivera se refirió despreciativamente a lo que antes había elogiado:

> • Se decidió en un principio que el Patio de las Fiestas fuera pintado por compañeros del que esto escribe; la obra la iniciaron Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero; pero a la unidad, de por sí tan difícil de lograr en esta vasta obra, no le ayudó la multiplicidad de artistas quienes, formados por hábitos individualistas, no fueron capaces, a pesar de toda su buena voluntad, talento y esfuerzo, de mantenerse dentro de una homogeneidad, aunque sacrificaran quizás una parte sustancial de los intereses personales que su

> obra pudiera haber alcanzado individualmente. Para empezar, en ocho meses de trabajo sólo lograron pintar cinco paneles murales y dos paneles sobre las puertas de los treinta y tres que tiene el patio; aunque en realidad fueron continuamente molestados e interrumpidos en su trabajo, para pintar, en el segundo piso de este patio, la heráldica más o menos auténtica o fantástica de los estados federados que forman esta Unión, por decreto de Vasconcelos.[7]

Este texto dio el tono para que sus futuros biógrafos, gorjearan como pájaros en coro. Así, Wolfe fue inducido a decir, en su apología de Rivera: "En la época en que Diego había terminado todo el patio y todo un mundo había cobrado vida en sus murales, el colectivo sólo había logrado completar cuatro de las veinticuatro pinturas que, según el contrato, debían haber realizado en el mismo tiempo."[8]

Esta versión "autorizada" ha prevalecido como historia. Sin embargo, no puedo dejar de encontrar muy apropiado el epitafio de Rivera en 1924, a propósito de nuestro trabajo mural: "Estos dos jóvenes pintores son las bajas sufridas por nuestro ejército durante la batalla."

No agrega que nos dispararon por la espalda.

7 "La obra de Diego Rivera."
8 Wolfe, *op. cit.*, p. 191.

22. LA REVUELTA EN LA PREPARATORIA

Uno de los resultados secundarios más sangrientos del levantamiento militar de De la Huerta, fue la ejecución del gobernador de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, junto con sus tres hermanos y diez de sus seguidores, en el cementerio de Mérida, el 3 de enero de 1924. Aunque difícilmente se trataba de un acontecimiento artístico, repercutió indirectamente sobre el movimiento muralista mexicano, cuyo primer ciclo llegó a un acelerado final en ese mismo año.

Los partidarios federales del asesinado gobernador de Yucatán tomaron medidas para vengarlo. El 14 de enero, el líder obrero Morones subió a la tribuna del Senado para anunciar la nueva política del Partido Laborista: perseguiría hasta el exilio a todos los políticos simpatizantes del movimiento rebelde. "Tomaremos medidas directas en contra de ellos", dijo. Una semana más tarde, el senador Field Jurado, simpatizante de De la Huerta, fue asesinado mientras paseaba por la calle y el público aceptó filosóficamente este crimen, como el primer fruto de la cosecha prometida.

El 29 de enero, el encabezado de *El Universal* decía:

Renuncia del Secretario de Educación Vasconcelos

> Ayer a las 10:00 a.m. el señor Vasconcelos envió un mensaje al señor Presidente, en el cual expone los motivos que lo obligan a presentar su renuncia formal... Una de las razones principales, se dice, es el atentado contra Field Jurado.

Y el 31 de enero: "Vasconcelos conservará su cartera... El Presidente, personalmente, ha tomado medidas para depurar su

administración de cualquier responsabilidad en las agresiones cometidas bajo el pretexto de la acción directa."

Aunque perdonado en ese momento, el Secretario había puesto al Presidente a la defensiva, al mostrar afinidad con la facción rebelde. Esta actitud iba a minar su fuerza política y acortar su carrera política, con el consecuente debilitamiento de la posición de los pintores. Ernest Gruening había señalado justamente que los muralistas dependían del Secretario, de la misma forma que los pintores del Renacimiento eran escogidos y protegidos por los papas, príncipes o condotieros dominantes. En México, como en la Italia del Renacimiento, el juicio de un solo aficionado había demostrado ser más inteligente que las comisiones artísticas compuestas por ancianos experimentados. Pero el patrocinio gubernamental a los artistas raras veces sobrevive al poder de un solo hombre. Cuando éste cae, sus favoritos, cortesanos, guardaespaldas y artistas, sucumben con él. En México, el público daba por hecho que, una vez que Vasconcelos cayera, el impopular género de arte que había patrocinado sería rápidamente demolido.

Un crítico de la vieja guardia, Nemesio García Naranjo, externó el aceptado punto de vista conservador:

> Tales obras han sido ejecutadas, no en el noble ejercicio de la libertad, sino debido a la dictadura férrea y despótica de un pequeño grupo literario ahora en el poder, una imposición que pesa como piedra sobre el espíritu de toda la nación...
>
> La imposición no se limita a alabar a Rivera como rival de Velázquez y a calificar de tarados a sus críticos; también ha pegado sus pinturas en muros que son ahora irrecuperables. ¡Por qué grabar una obra controvertida sobre los muros, en lugar de hacerlo en el lienzo o en un panel! Una vez que una obra de arte... es incrustada en una pared, la gente se queda entre los dos extremos del dilema: aceptar la obra o destruirla...
>
> Puesto que los muros no pueden ser separados del edificio y guardados en una bodega, si uno quiere ahorrarse la visión de las pinturas, el único recurso es borrarlas, destruirlas.
>
> Cualquier destrucción acarrea tremendas responsabilidades y debería ser llanamente rechazada. Así, no queda otra opción sino aceptar

la obra por imposición, a pesar de la opinión pública, que reclama herramientas para raspar lo que considera aberraciones y monstruos.[1]

Tal declaración puede ser interpretada como una incitación a la destrucción, que el cauteloso último párrafo no logra moderar.

La acción directa, aunque desfavorablemente introducida por un asesinato, llamó la atención general y se puso de moda de palabra y de hecho. Los sindicatos, los políticos, el teatro y la prensa, todos jugaban a la acción directa. Los jóvenes se precipitaron en ella, y los más ruidosos de entre ellos eran los irrefrenables estudiantes de la Preparatoria y sus vecinas, las escuelas de Medicina y de Leyes.

La ciudad de México, Ciudad de los Palacios, acababa de recibir un palacio más del cual un solo hombre podía jactarse. El ostentoso Palacio Dental del doctor Islas era un espécimen maduro del estilo Barnum. Dientes que exhibían una profusión de cavidades fueron embarrados, a escala heroica, en cada centímetro libre de la fachada; las vitrinas brillaban en la acera, repletas de dientes amarillos extraídos sin dolor. Anuncios gigantescos colgaban arriba, alabando a gritos: "Alfonso Islas, cirujano dentista".

El 11 de junio, los ciudadanos desayunaron con una sonrisa, al leer los informes de los periódicos matutinos acerca de una refriega cómica entre estudiantes y el desventurado doctor Islas, que incluyó la destrucción de su palacio, por la acción directa. Como muchos otros, deambulé aquel día por el lugar cubierto de vidrios rotos, de caninos y molares, sin saber que se estaba estableciendo un vínculo entre este incidente risible y futuros sucesos más amargos, al menos para los muralistas que trabajaban en la Escuela Preparatoria.

Los estudiantes practican la acción directa

Reuniéndose en el consultorio de Alfonso Islas, le aventaron huevos podridos, echaron abajo sus anuncios... Uno de los estudiantes cen-

1 "Imposiciones estéticas", *El Universal,* 16 de julio de 1924.

> suró vigorosamente al doctor Islas por ostentar fraudulentamente el título de dentista recibido en la Universidad de México y exigió que los carteles que anunciaban esta mentira fuesen retirados... Entonces empezó la acción directa. Una lluvia de huevos podridos se abatió sobre la fachada. Los pasantes gritaban, divertidos ante el espectáculo gratuito. El bombardeo de huevos podridos dejó al edificio con un aspecto lamentable, con un hedor insoportable flotando en el ambiente... Los estudiantes de ondontología retornaron a su edificio con los saqueados letreros, los rompieron en pedazos y los quemaron.[2]

Así terminó la acción directa.

Habiendo disfrutado esta novedosa forma de travesuras prácticas, los estudiantes pronto empezaron a buscar nuevas víctimas. No tuvieron que buscar muy lejos, porque, mientras que la destrucción del establecimiento del señor Islas implicaba caminar algunas cuadras, habían pasado por alto los muros de su propio edificio, la Preparatoria, con los excéntricos murales que Orozco y Siqueiros terminaban con cuidado. Mientras Vasconcelos estuvo seguro en el poder, los pintores pudieron trabajar, pero ahora su fuerza se estaba desmoronando y, con ella, la relativa inmunidad extendida a sus protegidos. El 21 de junio, los periódicos adelantaron el rumor de la segunda y definitiva renuncia de Vasconcelos. ¿No iban a recubrir con cal las pinturas en cuanto se designara un nuevo Secretario? Lo mejor era apresurarse, y terminar los murales antes de que llegaran los demoledores oficiales. Todos veían el acto esperado como otro día de diversión y sin riesgo alguno. En caso de problemas, estaba asegurado el apoyo de los superiores. ¿No había acaso "el muy excelente rector de la Universidad, señor Chávez, declarado en cierta ocasión y frente a un amplio grupo de estudiantes: 'Estas pinturas no son bellas' "?[3]

El 25 de junio, el segundo caso de un tipo de acción directa estudiantil, fue nuevamente buen material para los periódicos matutinos:

[2] *El Universal,* 11 de junio de 1924.
[3] "Manifiesto Comunista."

Las obras de Diego Rivera censuradas

Los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria empezaron ayer la destrucción de algunas pinturas murales; se niegan a aceptar tales monstruosidades...

Las obras pictóricas de Diego Rivera, que llenan los muros del edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, han sido sentenciadas a la destrucción. Los alumnos de esta institución, ayudados por otros ligados a la Secretaría de Educación, han cedido a los clamores de los críticos que juzgan estas obras como realmente monstruosas o, en el mejor de los casos, engañosas. Decidieron aplicar la acción directa, en este caso para destruir las obras, borrándolas y raspándolas.

Tanto se ha dicho en contra de estas pinturas murales que causan tanta repulsión en quienes las ven, que los alumnos de la Preparatoria, en sus propias palabras, estaban hartos. Las protestas llegaban día tras día, hora tras hora. De todos los labios se escuchaban palabras despreciativas e hirientes; se oía a la gente preguntar: "¿Dónde está la belleza de estas pinturas que causan terror?" Tal situación llegó a inflamar el espíritu de los estudiantes, quienes, en el calor del momento y en defensa de la estética, se lanzaron en contra de los "monstruos apocalípticos", que son la versión de Rivera de la forma humana...

Habiendo ya librado una batalla similar contra las vitrinas que contenían los dientes y molares extraídos por el doctor Islas, los adolescentes de la Preparatoria demostraron ser expertos al ejecutar un trabajo rápido con algunas de estas pinturas, dejándolas sucias y mutiladas (lámina 46).

Los estudiantes han prometido que "su obra no quedará incompleta ni la obra de Rivera quedará completa"... Piensan invitar a los alumnos de otras escuelas y planteles de la Universidad para unirse a ellos y completar el trabajo de destrucción.[4]

Se tomaron medidas legales para garantizar el éxito de la acción directa. Mientras continuaba el tumulto, los estudiantes se habían acercado a Vasconcelos con una petición, cuya contenido es fácil de deducir por la respuesta del Secretario. Este último acto oficial en relación con los pintores fue el intento de un hombre cansado, dispuesto a renunciar, por limpiar la pizarra mural para su sucesor:

[4] *El Universal*, 26 de junio de 1924.

> • Suspendida la decoración, accediendo a los términos de una petición presentada por los estudiantes, el señor José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, decretó ayer la suspensión de la decoración pictórica en curso en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la supervisión de don Diego Rivera.
>
> El Secretario decretó también la despedida de uno de los pintores que trabajan con el señor Rivera, al saber que había instigado a los estudiantes a ejercer la acción directa, al destruir una de sus propias pinturas.[5]

La sorprendente teoría de que uno de los pintores fuera culpable del ataque, puede referirse, en forma distorsionada, a Orozco o a Siqueiros, puesto que ambos habían cuidadosa y concienzudamente hecho y rehecho grandes fragmentos de sus obras.

Orozco fue despedido el mismo día del tumulto. Escribí en mi diario: "Vi a Orozco; espera ser despedido." Aquella tarde me senté con él en su andamio. Dando la espalda a los murales recién dañados, vanamente intentaba terminar *Tropas defendiendo a un banco contra los huelguistas.* Estaba malhumorado, ya que trabajaba en contra del tiempo, en espera de la orden de despido que sabía próxima. Uno de los argumentos adelantados públicamente para justificar a los demoledores era que los murales destruidos hubieran puesto en ridículo a México ante los ojos de los turistas norteamericanos. En respuesta, un grupo de ciudadanos de Estados Unidos se declaró públicamente a favor de los pintores, un bello gesto para la época. Carleton Beals y Anita Brenner hicieron circular una petición a favor de los muralistas. La firmaron exclusivamente extranjeros, una actitud delicada, ya que los mexicanos resienten, con razón, las presiones externas sobre asuntos internos. Impreso como un cartel, fue pegado en las calles y era particularmente visible en las cercanías de la escuela.

Cuando el 3 de julio, *El Demócrata* acusó recibo de la petición, lo hizo bajo un atrevido encabezado, dirigido a recordar a los lectores el desembarco armado estadunidense en Veracruz,

[5] *Excélsior,* 26 de junio de 1924.

en los días del abominado Victoriano Huerta: "Las pinturas murales de la Preparatoria a punto de provocar un *casus belli.*"

Este valeroso documento, el primero en reconocer el arte moderno mexicano como trascendente al interés local, hizo mucho por impedir la completa suspensión del trabajo:

CARTA ABIERTA

> Movidos por un sentimiento espontáneo de indignación, los abajo firmantes desean expresar su activa protesta en contra del vandalismo de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, quienes mutilaron vilmente los frescos recién pintados ahí por los señores José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Como somos todos extranjeros, parecería a primera vista que no deberíamos de entrometernos en los asuntos mexicanos... Aunque profundamente arraigados en la cultura nacional, las artes, la pintura, la música, la literatura de un país se vuelven a la larga patrimonio del mundo entero que los juzga, posee y asimila, independientemente de la nación que los haya producido. El daño a las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria perjudica tanto nuestro patrimonio cultural, como el vuestro.
>
> Entre las personas cultas, el tema artístico del momento es la nueva escuela mexicana de pintura, una de las cosas más admiradas provenientes de México...
>
> Puesto que nos importa el futuro de México, tenemos que censurar más enérgicamente tales mutilaciones, ya que los estudiantes culpables serán los intelectuales, ingenieros, abogados y doctores de México en los años venideros y tendrán mucho que ver con su destino.

La inclusión del nombre de Rivera en el asunto, no fue sino un reflejo de la creencia popular de que él era quien había planeado todos los murales, mientras que los demás eran ayudantes contratados para realizar algunos de ellos. A los daños sufridos, se añadía la pérdida de su identidad para los dos pintores involucrados. El único intento que hicieron para desmentir tal versión de los hechos, es el siguiente:

Al director de *Excélsior*

Estimado señor:

Como Secretario General del Sindicato de Pintores y Escultores, debo hacer público el hecho de que los ataques librados en contra de nuestro compañero Diego Rivera, basados en la destrucción parcial de las pinturas murales de la Escuela Nacional Preparatoria... carecen de fundamento alguno.

Sus pinturas no han sido dañadas en lo más mínimo. Las pinturas dañadas por los estudiantes no tienen más en común con la obra de Diego Rivera, que una orientación social semejante y afinidades proletarias. No fueron ni supervisadas por él, ni pintadas en su estilo.

Son obras originalmente ejecutadas y dirigidas, algunas por José Clemente Orozco y otras por David Alfaro Siqueiros, y personalmente comisionadas por la Secretaría de Educación Pública...

Como creemos que éste es un acto de justicia, le pedimos, señor director, la publicación de esta carta.

Por el Comité Ejecutivo,
el Secretario General,
David A. Siqueiros.[6]

Entrevistado al respecto, Rivera se mostró asombrosamente frío frente a la situación de sus compañeros:

● Los reporteros de la prensa metropolitana fueron engañados por la noticia de que un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria ejercieron la acción directa en contra de los frescos que pinté en el Anfiteatro de la escuela, comisionados por el secretario Vasconcelos. Esto no es verdad. Ninguna de mis obras ha sido mutilada o apedreada por una masa estudiantil. Todas están intactas, hecho que el público puede comprobar en cualquier momento.

—Pero, ¿cuál es entonces la verdad, sobre el tumulto estudiantil que ocurrió hace sólo unos días?

—Efectivamente, hubo un disturbio o más bien un pequeño escándalo. Parece que los muchachos destruyeron parcialmente un fresco pintado por algún otro artista.

—Pero entonces —dijimos—, lo que puede haber pasado es que... esta muchedumbre actuó creyendo equivocadamente que el fresco destruido era el suyo.

[6] *Ibíd.*, 12 de julio de 1924.

El benévolo Diego Rivera afirmó estar seguro de que los estudiantes nunca pensaron destruir sus obras, aun cuando algunos de ellos se muestran abiertos a las sugerencias de sus enemigos personales.[7]

El 30 de junio, Rivera descartó la destrucción de los frescos de la Preparatoria como "un pequeño escándalo" y la noticia como un engaño. Sin embargo, el 2 de julio, junto con Siqueiros y Guerrero, firmó la siguiente protesta:

• El Sindicato de Pintores y Escultores protesta por el daño causado a las pinturas que decoran los muros de la Preparatoria.

No consideramos como únicos responsables a los estudiantes que... planearon destruir nuestras pinturas murales y recientemente dañaron seriamente las obras originales en proceso en la Escuela Nacional Preparatoria, de los pintores José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Los verdaderos culpables son los maestros reaccionarios... aristócratas puritanos, quienes minan el sistema educacional, conspirando para envenenar a nuestra juventud. Ellos son los ricos, y su grupo es el que conspira en contra de todo lo que viene del pueblo y es para el pueblo... la prensa reaccionaria que los protege, los revolucionarios irresponsables que no se dan cuenta de que su falta de afinidad con la pintura revolucionaria revela en ellos una parte todavía viva del burgués...

Nosotros advertimos públicamente tanto a los seudoestudiantes como a los maestros reaccionarios que... pretendemos vengarnos, por la fuerza si es necesario... En cuanto a los maestros, enemigos encubiertos de nuestro trabajo, que sepan que serán pagados "ojo por ojo, diente por diente".

El Secretario General, *David Alfaro Siqueiros.*
El Primer Presidente, *Diego Rivera.*
El Segundo Presidente, *Xavier Guerrero.*[8]

Esta discrepancia en puntos de vista se explica en otro comunicado del Sindicato: "No es verdad que el camarada Diego Rivera haya iniciado o inspirado la protesta emitida por nuestro grupo. Siguiendo el reglamento de nuestro Sindicato como

[7] *El Universal Gráfico,* 30 de junio de 1924.
[8] Protesta hecha pública el 2 de julio de 1924.

cualquier otro miembro, cedió a la voluntad de la mayoría y lo firmó en su capacidad de Primer Presidente, aunque no estaba de acuerdo con algunos puntos."[9]

La energía con la cual Rivera objetó el solidarizarse con los pintores atacados, se hizo patente en *El Machete* del 11 de septiembre: "Diego Rivera renunció al Sindicato de Pintores y Escultores en julio, por una divergencia de opinión en cuanto a la decisión mayoritaria relacionada con la protesta, hecha pública en aquel entonces, en contra de la destrucción de las pinturas murales en la Escuela Nacional Preparatoria."

Las posibilidades de Rivera de encontrar trabajo con el gobierno electo, aumentaron sensiblemente cuando separó su destino del Sindicato que se hundía. Encargó a Salvador Novo, joven poeta y uno de sus amigos íntimos, la delicada tarea de mantener a flote su buena fortuna. Estaba tan bien sincronizado el argumento, que se publicó el mismo día de la renuncia de Vasconcelos, y trazó una fina distinción entre el maestro y los plebeyos:

DIEGO RIVERA Y SUS SEGUIDORES

Pie de página a un incidente pictórico.

Los estudiantes de la Escuela Preparatoria han recurrido a la acción directa en contra de las pinturas en los muros, después de un primer ensayo contra una exhibición pintoresca y futurista de un notorio dentista. Ambas travesuras han sido bien recibidas por la población en general, que ve en ellas una promesa de que será mantenido el prestigio de los títulos de dentistas y la señal de un retorno a la verdadera belleza, en la imitación de la naturaleza. Se alzaron las cejas cuando el Secretario de Educación, bajo cuyo patrocinio estas pinturas fueron ejecutadas, ordenó que, dados los incidentes desastrosos, se suspendiera la ejecución y se cubrieran con cal las pinturas ya hechas.

Vasconcelos encargó al insuperable genio de Diego Rivera la decoración de algunos muros oficiales. Nadie que tenga ojos y alma puede negar la belleza de obras como las del Anfiteatro... Ninguna

[9] *Excélsior,* 12 de julio de 1924.

persona conciente puede afirmar que antes en México se habían pintado los muros con tal maestría o con temas tan sublimes...

Pero ahora debo hablar de sus discípulos... Diego Rivera estuvo rodeado muy pronto de seguidores que descubrieron que sus puntos vulnerables eran el socialismo y la distorsión... Gracias a su mediación, ellos recibieron permiso de las autoridades para decorar muros, por ejemplo, los de la Escuela Preparatoria... Empezaron con bastante decencia... en lo alto de la escalera principal, con una procesión rococó y la batalla de Otumba... Pero cuanto más bajaban, más aumentaba su furia anarquista. Cuanto más se les decía que era feo lo que pintaban, más feo pintaban. Cuanto más se les trataba de bolcheviques, más alegóricas se volvían sus pinturas. Comenzaron en la planta baja con algunos dizque hombres adornados con músculos tan obvios como los de las gráficas de anatomía. El andrógino que Diego Rivera había pintado en el Anfiteatro fue rumiado por sus discípulos como un sol o alguna fuerza creadora... Incapaces de inventar, lo duplicaron en todas formas, hasta bocabajo, pero siempre con los brazos poderosos estirados por delante. Pintaron cuadros repulsivos, buscando despertar en el espectador, en lugar de emociones estéticas, la furia anarquista si era pobre, y si era rico, hacer que sus rodillas temblaran de miedo...

Los pobres adolescentes de la Preparatoria no van allá para haraganear sino para estudiar, y ¿cómo lo lograrán, perdidos entre cantidades enormes de arte macabro? Para darle gusto a nuestra fragilidad humana, la ciencia no necesita sino un laboratorio con paredes blancas. Que caiga entonces el desdén de nuestros numerosos genios muralistas sobre nuestros futuros abogados y burgueses. El Secretario de Educación Pública y Bellas Artes tomará en cuenta la juventud, la falta de experiencia y la necesidad de paz óptica que son propias de los estudiantes de la Preparatoria, quienes también son su responsabilidad.[10]

Esta petición especial fue un intento de negociación con las autoridades electas: escondan bajo la cal todos los murales no pintados por Rivera, pero no toquen al maestro.

Mientras tanto, los pintores buscaban rectificar los agravios con el doctor B. J. Gastélum:

● Los delegados —señores José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Roberto R. Pérez— insistieron ante el Subsecretario en la creencia de que su intervención era necesaria.

[10] "Diego Rivera", en *El Universal Ilustrado,* 3 de julio de 1924.

El doctor Gastélum indicó que consideraba imprudente emprender cualquier acción en contra de los estudiantes de la Preparatoria, y que intentaría detener la destrucción de las pinturas murales a través de medidas conciliatorias.[11]

Lo que el doctor Gastélum pensaba, al mencionar las medidas conciliatorias, pronto se hizo aparente:

LOS PINTORES FUTURISTAS DESPEDIDOS

El Universal publicó la noticia de que la Secretaría de Educación pretende cancelar a algunos pintores de su nómina para evitar, de ser posible, que los amantes de la belleza concentren su coraje sobre las pinturas de la Escuela Preparatoria y las de la Secretaría de Educación.

El Departamento de Bellas Artes anunció ayer los nombres de los despedidos.[12]

Entre ellos estaban Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. En agosto, un decreto presidencial suspendió la mayoría de los trabajos murales, en reconocimiento de lo que era ya una situación de hecho. Quizás arrepentidos, algunos de los estudiantes de la Preparatoria ofrecieron, para ser justos, las páginas de su propia publicación, *Eureka,* para que los muralistas pudieran expresar su punto de vista. Como resultado, mi "Posdata a una destrucción de frescos" se publicó en agosto de 1924:

● Los murales de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, aún sin terminar y con los pintores todavía trabajando, han sido apedreados y mutilados por un grupo de estudiantes de la escuela cuyos muros estaban siendo pintados al fresco. Los periódicos y revistas han reportado el acontecimiento como si se tratara de una gran broma; la patada de mula al león moribundo la dio con fervor un joven poeta, cuyo conocimiento es tan deficiente que ve en Orozco a un seguidor de Diego Rivera. Como artista y como adolescente, podría haber utilizado su energía en favor de una causa más generosa...

[11] *El Demócrata,* 8 de julio de 1924.
[12] *El Universal,* 16 de julio de 1924.

¿Qué podrían hacer las autoridades? Lo que hicieron: detener el trabajo en proceso, castigar a los pintores por haber intentado traer belleza a aquellos que no la necesitan. Esas grandes obras, únicas por su estilo en el arte contemporáneo, pueden ser apresuradamente cubiertas con cal, un monumento al falso candor de esos jueces injustos. ¿Embellecerán esos muros ampliando sus retratos familiares, para que se refleje y multiplique, a satisfacción de sus vientres sentimentales, la imagen misma de sus vidas estériles y su mediocridad inmortal?

Para completar la paliza a los muralistas que habían trabajado en la Escuela Preparatoria, un concienzudo contralor, al descubrir que no habían terminado la obra en el tiempo acordado, ordenó a los pintores que rembolsaran las cantidades que el Estado les había adelantado. Siqueiros sólo se salvó de ser encarcelado por deuda o su equivalente moderno, porque su pasado como soldado de la Revolución pesó bastante a su favor en la mente del presidente electo, el general Calles, para que éste dispusiera lo siguiente:

DECRETO PRESIDENCIAL

El ciudadano David Alfaro Siqueiros está exento del rembolso de la suma de 101.29 (ciento un pesos y veintinueve centavos) saldo que debía por el adelanto que recibió a cuenta de honorarios por pintar en la Escuela Nacional Preparatoria. Dicha obra fue suspendida en obediencia a un decreto presidencial fechado en agosto, y la parte contratada declaró estar deseosa de continuar la obra.

Una copia de este decreto será enviada a la Tesorería, para que la respectiva cancelación sea registrada en la cuenta correspondiente.

Palacio Nacional, ciudad de México.
13 de diciembre de 1924.
El Presidente de la República,
Plutarco Elías Calles.[13]

Después de su despido, Siqueiros partió hacia Guadalajara, donde habría de mezclar la pintura mural con la organización

[13] Reimpreso en *Boletín de la Secretaría,* núm. 3, 1925.

de sindicatos mineros. Orozco permaneció en su querida ciudad de México, donde encontró refugio en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, acogido por el director, su gran amigo Julio Torri. El nuevo trabajo de Orozco consistió en sentarse detrás de un restirador y producir viñetas, encabezados y diseños para las publicaciones gubernamentales.

Una vez despedidos los pintores, los murales desguarnecidos de la Preparatoria se desintegraron aún más, proceso que la moral estricta del conserje de la escuela aceleró. Todos los lemas, dibujos, poemas y diseños que los estudiantes marcaron sobre los frescos eran, como regla, de dudoso decoro, y el conserje consideró su deber borrarlos, quitando cada vez, con minuciosidad, el pedazo de muro en el que estaba el grafito controversial. En los dos años que los murales permanecieron indefensos, quedaron con innumerables rectángulos blancos, muestra de que el puritano conserje cumplía con sus deberes.

23. SALE VASCONCELOS. ENTRA PUIG CASAURANC

LA RENUNCIA de Vasconcelos se hizo efectiva el 3 de julio de 1924, y al día siguiente le desearon buena suerte al Secretario que se retiraba, en un banquete cordial ofrecido por los artistas y escritores a quienes había ayudado.

> • El maestro Carlos del Castillo interpretó a la perfección en el piano su *Gavota amorosa.* El público escuchó sus notas aladas con una concentración religiosa.
>
> Don Diego Rivera, a nombre de los pintores presentes, agradeció a "Pepe" Vasconcelos por haberles permitido trabajar, "a pesar de los imbéciles que lo rodean de cerca y de lejos". La alusión personal hecha por el artista pasó desapercibida en la cordial atmósfera de la reunión.[1]

Los presentes, difícilmente podían dejar de notar la intención del orador, ya que al emitir las palabras "de cerca", Diego apuntó su espatulado pulgar, sobre el mantel, hacia el anticuado Ezequiel Chávez, rector de la Universidad, sentado a la derecha de Vasconcelos, como su más distinguido anfitrión. El anciano conservador no era amigo de los muralistas; había expresado públicamente con palabras suaves su opinión respecto de las obras: "Estas pinturas no son bellas."

Excélsior publicó en un editorial:

> • Esta calumnia tenía el genuino estilo de Diego Rivera, el mal pintor de cosas feas . . .
>
> La truculencia de este pintor oficial de la Revolución no debería sorprender a nadie. Es de esperarse que un hombre que pinta como lo hace don Diego, se exprese como lo hace don Diego. Cualquier otra cosa sería una paradoja . . .

[1] *Excélsior,* 5 de julio de 1924.

¡Vaya idea que tiene el señor Gastélum de la disciplina! ¡Cree acaso que ... un inferior como don Diego Rivera puede insultar públicamente a un superior como don Ezequiel Chávez! Y ¿cómo puede un funcionario que tolera esta falta de educación, educar a la juventud de México? [2]

Nemesio García Naranjo, comentó:

Como don Diego Rivera parece sentirse ofendido con las censuras que su obra provoca, se debería advertirle que estas obras han sido posibles ... gracias a la impenetrable y despótica dictadura de un pequeño grupo literario ahora en el poder ... Mientras la gente viva del presupuesto, están limitados por sus estómagos ... a observar una obediencia abyecta a las órdenes de la suprema corte que rige sobre la Belleza y el Buen Gusto. Y esta suprema corte ha decretado que Diego Rivera es un genio.

Don Diego llama imbéciles a sus detractores. Ya que los círculos oficiales lo respaldan incondicionalmente, le es fácil olvidar que el artista no es el juez, sino el acusado que espera en el banquillo el veredicto final de Su Majestad: la Posteridad.

Para ganar este fallo, obviamente hay que ser un genio. Los genios no necesitan un gobierno que los lance. Lo pueden hacer solos.[3]

Así se cerró la era de Vasconcelos.

Hemos visto cómo una chispa de metodología pitagórica impulsó al filósofo-político a patrocinar las artes plásticas, lanzando a Rivera, Orozco, Siqueiros y muchos otros en sus carreras murales y aflojando los lazos que mantenían al arte mexicano a la sombra de Europa. Sin embargo, este Colón burocrático no percibió la amplitud del horizonte que había abierto. Durante toda su gestión, Vasconcelos permaneció confiado entre la rabiosa opinión pública y los escrúpulos de su propia conciencia inclinada hacia la metafísica. En la época de su renuncia, sintió que los pintores habían quedado fuera de control, que se habían rehusado a trabajar en el marco del arte puro que tan justamente les había sido ofrecido y, para utilizar su propia terminología, en lugar de elevar a las masas al nivel pitagórico

[2] *Ibíd.*, 10 de julio de 1924.
[3] "Imposiciones estéticas."

del libre deleite, habían rebajado intencionalmente la pintura para que funcionara como un engrane newtoniano.

Siempre bueno para adivinar la extensión potencial del apoyo oficial, Rivera rápidamente sintió el tedio de nuestro único patrón:

> El océano de la estupidez está aumentando.
>
> Los literatos y plebeyos con títulos profesionales pesan en la mente de quien, desde su puesto de poder, promovía a los artistas. Él, cansado de los maullidos de los seudocríticos, ya no desea más pinturas asquerosas.
>
> Los tiempos se vuelven difíciles. Uno tras otro, los andamios desaparecen.
>
> Emigraciones.
>
> Triunfo de los aduladores y de los principales perritos falderos.
>
> Júbilo de los cortesanos, locas cabriolas de los académicos.[4]

La destrucción de los frescos de Orozco y Siqueiros fue un índice real de la opinión pública. El optimismo de los enemigos de los murales aumentó al caer los puntales oficiales que sostenían a los pintores. Así y todo, los miembros del Sindicato se hundieron luchando. El contenido de un volante del Sindicato, del 8 de julio de 1924, cuyo texto no pude localizar, puede ser imaginado a partir de la respuesta de la Federación de Estudiantes:

> LOS ESTUDIANTES CONTESTAN AL INSOLENTE VOLANTE DE UN GRUPO DE PINTORES. MALAS CARICATURAS ES EL TÉRMINO CON EL QUE CLASIFICAN LAS PINTURAS DE LA ESCUELA PREPARATORIA.
>
> En un pasquín publicado ayer, un grupo de pintores espera liberarse de las justas críticas que reciben las pinturas de la Escuela Preparatoria. Haciendo a un lado las lecciones más elementales de honor y decoro, llenan toda la hoja con viles calumnias contra el Rector de la Universidad, damas respetables, nuestros colegas de la Escuela Preparatoria y otros personajes de conocido valor intelectual ...
>
> La Federación de Estudiantes de México protesta pública y resueltamente en contra de estas groseras calumnias en contra del Honor, la Dignidad, la Educación y, en una palabra, la Civilización ...

[4] "Dos años."

> La Federación de Estudiantes de México ruega a la sociedad que rechace las difamaciones de las cuales fueron objeto nuestros compañeros de la Preparatoria y que comprenda que ellos actuaron a favor de los sentimientos de todos. Admitir que en ciertos casos sus acciones estuvieron teñidas con la turbulencia que caracteriza a la juventud, no impugna sus justos motivos.[5]

De los miembros del Sindicato, sólo Rivera logró atravesar incólume el cambio de secretarios. Cuando éste sobrevino, trabajaba en la escalera de la Secretaría. El tema de su compleja obra estaba dispuesto escalonadamente a lo largo del muro ascendente, para igualar el ascenso de la tierra mexicana, del nivel del mar a la cima de los volcanes.

El panorama en espiral se abre al nivel del mar. En el muro derecho que flanquea la entrada, Diego pintó una escena ilustrando las actividades submarinas del hombre: buscadores de perlas con cascos y el barco del cual se zambulleron.* Se dio el lujo de escribir allí una de las pocas notas subjetivas encontradas en este monumento de pintura didáctica, una frase que refleja su amargura frente a la incertidumbre política reinante. A lo largo de la proa, como si fuera el nombre del barco, Rivera escribió con pequeña letra cursiva: "Margaritas ante porcos."

Después vienen las islas marinas, con hembras neoclásicas que recuerdan extrañamente la *Visión antigua* de Puvis de Chavannes. Al entrar a la diagonal de las escaleras, se ven escenas de Tehuantepec, bañistas y un cazador de jabalíes. En una jungla, cuyo prototipo es la *cueva* del Anfiteatro, está sentada Xochipilli, Diosa de las Flores, un préstamo, por así decirlo, del Museo Nacional de Arqueología; más arriba, hay una escena de hacienda: el patrón meciéndose en una hamaca, mientras las mujeres trabajan. Un peón afila su machete en una piedra,

> Para matar culebras, tronchar toda cizaña,
> Y humillar la soberbia de los ricos impíos.

como decía el estribillo.

[5] *Excélsior,* 10 de julio de 1924.

* Los murales se denominan en la actualidad: *Marina* y *Los buzos.* [N. del e.]

Mientras se ve al fuego celeste aniquilar a los enemigos del orden ideal de Rivera, la nota prehispánica es dada nuevamente por una mujer indígena con el traje local de los pueblos de la sierra, rígidamente de pie, con un elote tierno en sus manos, como si fuera Centeotl, la diosa azteca de la agricultura. Más adelante, el obrero, el soldado y el campesino se dan las manos en un mundo que han hecho mejor los científicos vestidos de blanco y los maestros de escuela.

El último panel del conjunto, y que fue pintado a lo último, reúne a Rivera como el arquitecto, a Martínez Pintao como el escultor, y al pintor, un muralista sentado en un andamio, de espaldas al espectador. Diego me aseguró, y me gustaría creerle, que el muralista era yo.

El dramático autorretrato está pintado con el mayor cuidado. Su expresión iguala el estado de ánimo de Rivera, mientras esperaba que el nuevo Secretario se pronunciara sobre el futuro de los murales. Estilísticamente, mezcla el norte y el sur del río Bravo, porque le debe tanto a la cámara de Edward Weston como al pincel del pintor (láminas 47a, 47b). En su *Diario* inédito, Edward se refirió a las visitas:

> • 15 de noviembre: Jean y yo visitamos los nuevos murales de Diego en los muros de la escalera de la Secretaría, casi lo mejor de su obra. Lujuriante, tropical, compleja, y sin embargo, en última instancia, de una concepción sencilla y poderosa: una gran obra.
> 24 de noviembre: domingo, en el patio de la Secretaría, saqué dos docenas de negativos graflex de Diego Rivera ... Hay quienes piensan que la obra de Diego es demasiado calculada, demasiado cerebral. Para mí, es emocional e intelectual. Para un hombre que pinta murales doce horas al día —algunas veces hasta dieciséis horas seguidas— y trabaja día tras día como lo haría un jornalero, sin esperar el "humor" o la "inspiración", me parece sorprendente cuánto sentimiento logra en su trabajo... Ayer lo sentí, como otras veces, absorto por su obra. Frecuentemente no escuchaba las preguntas directas, los ojos completamente ajenos al ambiente que lo rodea; de repente salía de sí mismo, mostraba una sonrisa aburrida y afable y, por algunos momentos, desaparecía Diego el soñador.

Poco después de los disturbios en la Preparatoria, los estudiantes de la escuela descubrieron que la destrucción no había afectado en lo más mínimo a su objetivo propuesto: Rivera. Los que sufrieron fueron otros: Siqueiros, Orozco, cuyos nombres muchos oían por vez primera. El siguiente incidente en la cruzada de los adolescentes por la belleza, justificó rápidamente el sentido del adagio latino con el cual Rivera había expresado su preocupación en el panel de los buscadores de perlas.

> • Un fresco de Rivera atacado...
> Uno de los murales pintados por el discutido artista Diego Rivera ... fue mutilado ayer. Había sido pintado hace menos de una semana.
> Sufrió ultrajes una bayadera —obviamente estilizada— representada descansando en una hamaca del esfuerzo de la danza; su traje tropical fue desgarrado de tal manera que la Secretaría ordenó clausurar la escalera, mientras el artista remendaba su obra.
> Se rumora que la destrucción, lejos de ser un intento aislado, es la primera tentativa de un grupo que planea una campaña sistemática en contra de los frescos de Rivera.[6]

Aunque Rivera ya no fuera uno de ellos, los miembros del Sindicato, con camaradería altruista, corrieron en su auxilio mediante una "Protesta del Sindicato en contra de nuevas profanaciones de las pinturas murales". La posdata decía:

> • Diego Rivera renunció en julio al Sindicato de Pintores y Escultores ... No obstante, dada nuestra solidaridad en el seno del mismo oficio, creemos nuestro deber ineludible defender su labor estética social, que representa un valor sustancial en nuestro trabajo colectivo, del cual es parte y del cual nació.[7]

Creo que ésta fue la última manifestación pública del Sindicato. Sus miembros, ya sin empleo, se dispersaron poco después, en busca de algo para sobrevivir.

Después de las mutilaciones, el tímido señor Gastélum no se creyó obligado a detener la decoración de la Secretaría, como se hizo con la decoración de la Escuela Preparatoria. Su periodo

[6] *El Universal,* 5 de septiembre de 1924.
[7] Publicado en *El Machete,* núm. 13, 11-18 de septiembre de 1924.

como Secretario terminaría en diciembre, cuando el próximo Presidente escogería su gabinete. Gastélum dejó el despido de Rivera a cargo del futuro Secretario, si éste así lo deseaba.

Cuando el general Calles se convirtió en Presidente, dio la cartera de Educación al doctor J. M. Puig Casauranc, quien también heredó el imponente escenario concebido por su predecesor, y se acomodó tras el escritorio que era el orgullo de Vasconcelos, ornamentado con los signos del Zodiaco tallados en la dura madera de zapote. Además del macizo mobiliario, Puig recibió una incómoda riqueza en frescos sólidamente fijados en los muros de su Secretaría. Aunque el escenario había sido hábilmente limpiado de caracteres menores, todavía existía la paciente y laboriosa corpulencia de Diego Rivera bloqueando las escaleras con su elaborado andamio, y enviando a sus albañiles a explorar el segundo patio y a preparar los muros, con miras a pintar más frescos.

La opinión pública amenazaba con una cubeta de cal sobre los murales de la Secretaría, y esperaba ansiosamente para ver cómo Puig se desharía también del pintor. Álvaro Pruneda describió hostilmente el fatídico primer encuentro de Rivera con el nuevo Secretario:

> Hace unos días, cerca del atardecer, acompañado por Diego Rivera y un caballero que escribe versos, el secretario de Educación graciosamente consintió en ser el primero en mirar las pinturas que adornan los muros de una de las escaleras de su Secretaría.
>
> Con una amabilidad protocolaria, Rivera le explicó al doctor Puig el significado de sus frescos ... Rivera parecía sufrir intensamente y echar de menos, en el nuevo Secretario, la inspiradora generosidad del señor Vasconcelos. Parecía sentir cómo se perdían sus esfuerzos de persuasión. Imagino que, en aquel momento, sintió pasar una helada brisa de derrota...
>
> Que Rivera se dé cuenta que es mejor hacer poco y bien hecho, en lugar de hacer esos inmensos muros a cuarenta pesos el metro cuadrado, y que es mejor ser un paisajista normal que un desadaptado. Cuando salía de este lugar nauseabundo, un amigo me dijo: "¿Has visto la obra de Diego? Creo que su obra comienza aquí." Yo contesté: "No, mi amigo, termina aquí." [8]

[8] *El Universal Ilustrado,* 5 de marzo de 1925.

El malintencionado se equivocó. El mismo incidente definitivo en la carrera mural de Rivera, es descrito por otro testigo, esta vez amistoso: José D. Frías, el testigo que Pruneda menciona como el "caballero que escribe versos":

> Dos o tres días después de que el doctor Puig tomó posesión, fui con él, el artista, el abogado Enrique Jiménez y otros, a oír un comentario sobre los frescos casi terminados en la escalera principal de la Secretaría ... Aún convaleciente de la gripa, el artista se acababa de levantar de la cama y tenía el semblante tenso con la misma fatiga captada en el autorretrato pintado en lo alto de la escalera ...
>
> El Secretario dijo: "Considerándolo bien, no estamos capacitados para emitir un juicio; debemos dejar que las futuras generaciones den el veredicto final."
>
> Y más tarde, en el coche, agregó: "Rivera es el filósofo del pincel." [9]

¡Cuánto mejores estos comentarios anodinos que el esperado rechazo drástico! Como resultado, este artículo está alegremente dedicado por el amigo del pintor "Al doctor J. M. Puig Casauranc, quien ha reconocido el valor de las pinturas de Rivera".

Puig no sólo mantuvo a Rivera en su trabajo, asegurándole así el tiempo que necesitaba para terminar la decoración de la Secretaría, sino que también publicó, para que todos los leyeran, algunos "Breves Comentarios" sobre los paneles del primer patio, en los cuales desarrollaba su idea de que Rivera era "el filósofo del pincel". Dos ejemplos serán suficientes para demostrar la conversión de Puig a la nueva estética:

> *Abrazo entre el obrero y el campesino*
>
> El campesino y el obrero se abrazan. Ellos han conquistado, han cruzado el difícil puente de la angustia y la amargura. Se encaminan a la nueva vida de la ciudad del futuro, que será un refugio en contra del sufrimiento y la maldad.

[9] *Ibíd.*, 19 de febrero de 1925.

Entrada a la mina

Cristo en el calvario, tuvo por lo menos la luz que brillaba sobre la tragedia brutal. Los peones sienten la caricia del sol que trasmuta la guadaña en plata, pero los cristos modernos cargan sus cruces hacia una oscuridad atroz y torturante.[10]

Seguro ahora en cuanto al futuro de su trabajo, Rivera volvió a pintar el barco de los buscadores de perlas, borrando el proverbio latino, como antes había suprimido el poema de Gutiérrez Cruz, pero esta vez por iniciativa propia.

El gusto del doctor Puig por los murales era tan verdadero, que encargó algunos para la casa que construyó poco después de tomar posesión. El muralista escogido fue Máximo Pacheco, que en su adolescencia había sido ayudante de Revueltas y Alva, y cuyos dibujos admirables permanecen entre los mejores producidos en ese periodo (lámina 48). Cuando Puig invitó a Pacheco a que decorara sus paredes, el joven indígena ya había pintado murales en una escuela pública, y estaba preparado para utilizar nuevamente el mismo tema: la conmovedora historia de un pobre estudiante inválido maltratado por crueles niños ricos. La ingenuidad de transportar la declamación política revolucionaria a la infancia, hubiera quedado fuera de lugar en el recluido y alfombrado hogar de Puig. Perplejo, Pacheco me contó, en esa época, que el Secretario le había pedido que representara en su lugar a un niño pobre y un niño rico camino de la escuela, dándose la mano; esto se vería mucho mejor, le dijo.

Mientras Vasconcelos estuvo en el poder, rodeado por artistas cortesanos, la adulación o, más bien, el reconocimiento a su gran ayuda, era la regla. Existían referencias lisonjeras al mecenas en el fresco *La fiesta de la Cruz,* de Montenegro, que mostraba a Vasconcelos como el portaestandarte de la Universidad. Las series de frescos sobre Tehuantepec, de Rivera, en el primer patio de la Secretaría, eran un homenaje a la tierra

[10] *Ibíd.,* 26 de marzo de 1925.

natal del Secretario, y el artista agradecido dedicó un estudio en acuarela utilizado para su primer panel: "A José Vasconcelos, gracias a quien puedo trabajar."

A fines de 1924, el destronado Vasconcelos se dedicó al periodismo, y no perdonó el castigo a su sucesor en sus artículos políticos. Los únicos dos pintores que habían cruzado a salvo el puente del cambio de régimen fueron Montenegro y Rivera, y ambos fueron llamados a demostrar su lealtad hacia el nuevo patrón: el doctor Puig. Ambos aceptaron encantados: Montenegro destruyó el retrato de Vasconcelos que aparecía en *La fiesta de la Cruz,* remplazándolo por una mujer, políticamente neutral, con mantos flotantes. Para no quedarse atrás, Rivera retrató a Vasconcelos en un panel de la Secretaría que éste había construido, como un enano cómicamente montado en un elefante blanco, mojando su pluma en una escupidera.

Este endurecido pragmatismo demuestra que se cerraba el periodo pionero y heroico de la pintura mural. En el segundo patio de la Secretaría, un constante mejoramiento de la técnica del fresco y una programación cada vez más compleja, remplazarían al primer soplo de inspiración. Las obras posteriores muestran una madurez en el manejo de los problemas técnicos y de propaganda que contrastan vivamente con los tropiezos y tartamudeos que marcan la primera encáustica y los primeros frescos de Rivera.

El consenso actual es que los murales posteriores son más débiles en creatividad que los primeros; pero debemos tomar en cuenta el hecho de que los críticos de nuestro periodo estaban naturalmente orientados hacia una apreciación de esta cualidad introvertida y desordenada, que pródigamente llamamos genialidad y que favorece garabatos autógrafos, esbozos taquigráficos y apuntes en color. Una futura generación de críticos, de pensamiento más objetivo, puede decidir que la gran calidad de la producción de Rivera, después de 1924, es justamente su pensamiento articulado y su enfoque racional, en una escala que se puede comparar a la concienzuda producción de los grandes contratistas de murales, como Vasari y Lebrun.

24. EL RENACIMIENTO EN GUADALAJARA

DESPUÉS de 1924, como resultado del éxodo forzado de los jóvenes artistas de la ciudad de México, fue en el provinciano Jalisco donde se pintaron los murales que igualaron en pureza y entusiasmo a los del primer periodo. Fue también allá, y no en la capital, en donde se llevó a cabo realmente la primera pintura colectiva con éxito.

El estado de Jalisco y su capital, Guadalajara, contribuyeron al renacimiento mural con arte y artistas, en igual medida que la ciudad de México. El Dr. Atl, Amado de la Cueva, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco y Carlos Orozco Romero eran jaliciences por nacimiento. Xavier Guerrero se fue a vivir a Jalisco cuando era tan pequeño, que también fue aceptado como paisano.

Alrededor de 1900, los más viejos —Enciso, Atl, Montenegro— se habían agrupado en torno a Félix Bernardelli, pintor, músico y, preminentemente, maestro. Una década más tarde, la nueva generación de artistas se reunía, platicaba y cenaba en un casino que el chisme lugareño apodaba "El Centro Bohemio". El futuro gobernador Zuno e Ixca, posteriormente creador del museo, fueron miembros fundadores, junto a los futuros muralistas Guerrero, De la Cueva y Orozco Romero. Esta sociedad, plácida y flexible, probablemente hizo tanto trabajo de base para llevar adelante el renacimiento mexicano, como la severa y aclamada Academia de San Carlos en la ciudad de México.

Ambas instituciones eran típicas de las regiones que representaban. Para los tapatíos, la capital mexicana parecía sombría y sus habitantes inhibidos y manifiestamente pragmáticos. En

Guadalajara, el asunto de vivir era un juego, y agradable... Los edificios coloniales, con estatuas sagradas en los nichos de las esquinas, conjuraban espadas de mosqueteros que se cruzan a la luz de la luna; el amor era fácil, porque todas las mujeres eran bellas; hasta las revoluciones consistían, más bien, en evoluciones ejecutadas al ritmo de una ligera partitura de ópera.

La formación de Xavier Guerrero en el arte, empezada en Chihuahua según lineamientos de perfección técnica, adquirió una cualidad más iluminada en cuanto llegó a Guadalajara. Aun cuando entonces tenía sólo quince años, recuerda muy bien su inicio tapatío: en esa época, don Segundo, un rico lechero, construía y decoraba, a su gusto, una casa que llegó a ser conocida como la Casa de las Vacas, debido al origen de su fortuna. Un día, mientras Xavier deambulaba, le dijo al maestro pintor: "Yo también soy pintor." Sin detener el ritmo de su brocha, éste le contestó: "Bueno, pon un río aquí." Xavier dijo: "Perfecto, lo haré; y con un cielo también", y lo hizo; el maestro dijo: "Bien, ahora pon unas piedras aquí", y lo hizo. Luego: "Pon un niño cerca del río"; y, hecho esto: "Haz que llore."

Una vez demostrado su talento, Xavier ganó un andamio para sí. Ordeñó al lechero todo lo que pudo, vendiéndole la idea de un friso renacentista, estarcido a mano, a tanto el metro, lleno de figuras humanas que terminaban en cola de pescado, un elemento que sorprendió enormemente a don Segundo.

Xavier cuenta, además, cómo, durante la Revolución, fue transformado en guerrero tapatío:

> • Se me encargó pintar un mural en una hacienda; esto es, pintar un nuevo mapa del terreno en sustitución de uno que se había vuelto obsoleto. ¡Qué buenas comidas se servían allá, grandes tazones de leche cremosa, y dos postres de dónde escoger! Pero no duró mucho. Luego vino una tropa de hombres armados que nos invitó a salir y presenciar el fusilamiento de los hacendados. Cuando me vieron, el jefe me dijo: "Tú serás mi secretario. Consíguenos medicinas." Yo, naturalmente, accedí: "Puedo conseguir algunas en Chapala."
>
> Me dieron un enorme caballo blanco, y galopé a la cabeza de la tropa. Y como conocía a la mayoría de la gente en el pueblo, hice

> mi cabalgata por la calle principal hacia las afueras y de regreso. La gente boquiabierta decía: "¡No sabíamos que te habían ascendido a general!"

Uno de los hombres de la región que tuvo un papel importante en la Revolución fue José Guadalupe Zuno, pintor por derecho propio y amigo de los artistas. Zuno fue recompensado con la gubernatura del estado por su posición política y militar; y esto en la época en que el renacimiento muralista estaba cobrando fuerza. Invitó a sus amigos pintores para que asistieran a la toma de posesión de su nuevo cargo, financiando el viaje de aquellos que se encontraban lejos.

Llegué con el grupo que salió de la ciudad de México el 26 de enero de 1923. Aunque pocos en número, formábamos un grupo conspicuo, un puñado de civiles en un mar de políticos uniformados. No obstante, o quizá por esto, actuamos con fuerza: el escultor Nacho Asúnsulo, no completamente sobrio, detuvo a nuestros acompañantes con una imponente pistola, "que mi general Obregón me regaló con su propia mano". Sin embargo, la hazaña de asustar y someter a un vagón de generales con buena puntería, debe ser adjudicada a la magia política asociada al arma, más que a la puntería momentáneamente errática de su poseedor. Sintiéndose menospreciado y aislado por esta vez, Rivera, resentido, al lado de una ventana del vagón, hizo un débil intento por llamar la atención, mostrando un hoyo desaliñado a través de una de sus mangas, y clamando audazmente que era la prueba de un ataque criminal.

Al llegar, asistimos a una pelea de gallos en una hacienda cercana. Para animar los entreactos, se disparaba al azar, a los pies de los pocos civiles a la vista, para hacerlos bailar; un tipo de ejercicio en que participé a regañadientes. De la diversión principal, recuerdo el celo amoroso con que los propietarios bigotones manejaban a los flacos peleadores; el remolino de plumas se disparaba del centro de la acción demasiado rápidamente para ser vista; los muertos no dejaban de ser impresionantes, pese a su pequeño tamaño.

Más tarde, damas amantes del arte habían programado para nosotros una fiesta cultural en los conventuales patios del Museo del Estado. Para la consternación de nuestras amables anfitrionas, lejos de calmarse ante la vista del té y los pasteles, los artistas invitados prefirieron romper a tiros los escasos focos eléctricos colgados sobre la melancólica amplitud del patio colonial.

Ixca Farías, epicúreo fundador del Museo, donde se mezclaban democráticamente el mobiliario obsoleto, las pinturas modernas y los brazos disecados de los asesinos, decidió que los visitantes deberían acostarse donde estaban; se puso a la altura de las circunstancias, con filosófica cortesía, y nos acomodó en varias camas históricas, intercaladas con catres del ejército. Como no podíamos dormir, retribuimos de manera dudosa la generosa hospitalidad de Ixca: inflamados por la gratitud y conociendo su gran amor por el museo, resolvimos reunir nuestros conocimientos artísticos y limpiar el local de las cosas que no alcanzasen nuestro exigente criterio. Revueltas fue especialmente enérgico, siendo el primero en eliminar los objetos que ofendían su buen gusto. Los escombros se amontonaron.

Seguramente hubo un agudo desacuerdo entre los ya agobiados miembros del jurado, puesto que despertamos al día siguiente con varios tipos de moretones y magulladuras. Siqueiros estaba especialmente indignado, porque al mirarse en el espejo, vio un surco cavado en medio de su frente; sus sospechas cayeron sobre una alabarda medieval ensangrentada que, inexplicablemente, yacía conmigo en la cama.

La mayoría de los artistas jaliscienses abandonaron el estado tempranamente, ansiosos de intentar su suerte en la capital. Entre aquellos que prefirieron quedarse a trabajar en Guadalajara, estuvo Carlos Orozco Romero. Según su amigo Ixca Farías: "Manifestó inclinaciones artísticas a temprana edad. Don Jesús Orozco, su padre, pretendía formarlo como sastre y le daba lecciones de corte; el joven mostró su temperamento

artístico, volviéndose mejor cortador que su padre." [1] En lugar de sentir celos frente a este acontecimiento, el señor Orozco alentó a su bien dotado hijo. Carlos cuenta que su padre le decía: "Aquí están diez centavos, ve y tráeme un paisaje que vi en tal y tal lugar." "Yo tomaba el tranvía hasta el lugar que mi padre había descrito, abría mi caja de acuarelas, hacía el intento, y volvía diciendo: 'Padre, no puedo traer aquel paisaje.' Él me contestaba: 'No te sientas mal; aquí están otros diez centavos.' Y esta vez lo lograba."

En 1921, Basilio Vadillo, gobernador de su estado natal, dio un subsidio al pintor para que pudiera viajar a Europa. El decreto, fechado el 31 de mayo, estipulaba mil pesos para gastos de viaje y una cantidad mensual de ciento cincuenta pesos, por un año. En Madrid, Carlos se reunió con su colega y paisano, Amado de la Cueva, otro protegido de Vadillo, y ambos expusieron sus obras en el Salón de Otoño de Madrid, en 1921.

Después de un viaje corto a Francia, Carlos Orozco Romero regresó a México, donde empezaban a suceder acontecimientos emocionantes en el arte. De regreso a Guadalajara, el mural al encausto que pintó en uno de los patios del Museo del Estado, fue el primer mural moderno ejecutado fuera de la ciudad de México. Así, Orozco Romero se unió al infeliz grupo de los sufridos *Dieguitos*. El mural ganó para su ejecutante la misma burla y crítica que le había tocado a los otros jóvenes pintores. Un crítico local, lo describió en un tono insólitamente amigable:

> • Es completamente jalisciense, y creo encontrar en algunas de sus figuras gente conocida al atravesar un pueblo: los alfareros, las indias que se asoman a las ventanas llenas de macetas con tulipanes. Uno de los escritores más jóvenes e ilustrados de Jalisco, acusa a Orozco de perder su personalidad ante Diego Rivera, de naufragar; afirma que la obra mural del artista recuerda demasiado la del maestro.[2]

[1] *Biografía de pintores jaliscienses, 1882-1940,* Guadalajara, Ricardo Delgado, 1940, p. 37.

[2] *El Universal Ilustrado,* 1o. de noviembre de 1923.

Aun en esta crítica, que irradia tanto frío como calor, se siente cómo la obra difería de la hecha en la capital. Capturaba la cualidad peculiarmente graciosa de la Guadalajara provinciana con un tema estrictamente local: los alfareros de la cercana Tonalá. Distinto de los rígidos y frecuentemente pesados productos murales de la ciudad de México, con los puños cerrados y el dedo índice señalando la mugre de la inquieta capital, la obra de Orozco Romero reflejaba el adorable mudéjar de sus tranquilos alrededores.

Más tarde, cuando el Museo del Estado corrigió su trayectoria divagante, la obra de Orozco Romero, pese a su valor artístico e histórico, fue despiadadamente borrada en nombre de la pureza arquitectónica.

También tapatío era otro pintor, Amado de la Cueva, quien en la ciudad de México trabajó conmigo y con Xavier Guerrero en el segundo patio de la Secretaría de Educación. Dijo Xavier, siendo él mismo un indígena moreno, al recordar su adolescencia:

> En Guadalajara, Amado y yo vivíamos juntos. Amado era muy moreno, con pelo oscuro, traje negro, camisa negra, corbata negra y, porque tenía en esa época una irritación en las manos, guantes negros. Nos sentábamos en los bancos de las plazas, sin decir nada. Los mozalbetes se juntaban y especulaban. Decidieron que Amado era el diablo y yo su criado, y juraron desenmascararnos.
>
> Ambos íbamos a la escuela de medicina para practicar autopsias. En ese entonces, los cadáveres eran raros, más que ahora; y si había un buen accidente, con el resultado de la muerte de algún sano conductor o cargador, el conserje de la escuela amablemente dejaba un recado urgente en nuestro departamento.
>
> Un día nos fuimos a bañar en el lago, dejando nuestras ropas en la playa. Los mozalbetes nos siguieron y revisaron nuestros bolsillos mientras nadábamos. En el saco de Amado encontraron el recado: "Amado, hoy hay cadáver." Eso confirmó sus dudas.

A fines de 1923, siguiendo la desbandada forzosa del grupo que había intentado pintar el segundo patio de la Secretaría, Amado de la Cueva regresó a Guadalajara, donde el bohemio

amigo Zuno, ahora gobernador del estado, le dio el puesto de bibliotecario público. Visité a Amado en su trabajo, rodeado por libros encuadernados en pergamino que, manejados por él, parecían amoldarse a sus manos particularmente bellas, nudosas y de dedos delgados. En 1924, Amado volvió a la pintura mural para decorar el Palacio de Gobierno.

Una descripción contemporánea, afirma que Amado de la Cueva "ha pintado dos retratos: Hernán Cortés y Nuño de Guzmán. Ricamente dibujados, muestran una gran maestría de la difícil técnica del fresco ... Hay también una gran figura de San Cristóbal ... pintada en la tradición heredada de los artistas bárbaros del tiempo de la Conquista: fuerte, grande, dominador, capaz de llevar sobre sus anchas espaldas al Niño Dios (lámina 50a).[3] Estos tres frescos están ahora destruidos.

A fines de 1924, la suspensión de los trabajos en la Escuela Preparatoria envió a un Siqueiros sin trabajo a unirse con Amado. Regocijado por la potencial ganancia cultural para su estado, el gobernador Zuno les dio a ambos pintores una comisión conjunta para decorar los muros de la antigua gran capilla anexa al viejo edificio de la Universidad (láminas 50b, 50c).

Amado proyectó la obra y Siqueiros se unió a su amigo como ayudante. Esta humildad intencional en el obstinado y decidido Siqueiros, muestra cómo era sincera su creencia en lo insignificante del individuo, y su fe en la validez de un arte colectivo. Así, fue lanzado un segundo intento de erigir la catedral moderna, visualizada como una empresa anónima similar a la catedral medieval. Contrariamente a lo que había pasado en el segundo patio de la Secretaría, los pintores, ahora libres de la presión externa, llevaron la obra a su término.

Anita Brenner visitó al grupo. Escribió en su diario:

[3] Recorte prestado por Carlos Orozco Romero. José Guadalupe Zuno, "La pintura mural", en *Bandera de Provincias,* sin fecha.

• Guadalajara, 15 de marzo de 1926: hecho en rojo y en un solo plano altamente simplificado. Es decoración, eso es todo, y para concordar con las ideas de Amado sobre la pintura, sin romper la arquitectura, como pasa cuando hay perspectiva. Él y Siqueiros han formulado un estilo plástica e ideológicamente unificado.

25 de marzo: Siqueiros mismo desconfía y dice que los considera mediocres... Amado es intelectual, demasiado intelectual y es prácticamente responsable de estas cosas. Siqueiros asegura que en casi todo ha actuado meramente como un trabajador, pero por lo que puedo ver, hay un poco más de eso.

Zuno comisionó la obra como gobernador; siendo él mismo un pintor moderno, aprobaba la audacia de sus colegas. Para reconciliar a sus electores con la obra terminada, el gobernador Zuno se convirtió también en crítico de arte:

• De la Cueva y Alfaro enfrentaron un problema difícil: el salón propuesto es de altos muros, angosto, con planta en forma de cruz. De proporciones robustas, el arco de la bóveda reposa sobre muros de altura doble a la de su radio...

Se confunden a primera vista las obras de los dos pintores, pero observándolas bien, luego se desprenden con toda claridad las angulosas, reconstruidas figuras de Alfaro, más amplias que las de Amado. Sobre la puerta de entrada, éste último puso al líder agrarista Zapata, al que hacen guardia de honor dos campesinos gallardísimamente dibujados, y que sostienen, inclinados, los yugos de sus aperos de labranza, mientras el jefe Zapata descansa el rifle justo al centro del arco.

Símbolos aislados e inconexos del sol, de las nubes, del maíz, como aquellos que dibujan y pintan los artistas populares en sus grabados de madera o en sus retablos milagrosos ... Los simbolismos se multiplican expresando hornos, lluvias, tormentas, haces de trigo, de maíz, presas, surcos. Las figuras de los hombres del pueblo presiden este simbolismo: los agraristas, los mineros, los alfareros, los sindicalistas, los hilanderos, los mecánicos...

Lo más meritorio en los dos jóvenes artistas es la capacidad de coordinación mutua, sujetando sus estilos personales a una fórmula central ... una responsabilidad que nunca dejaron de sentir.[4]

[4] *Ibíd.*

Las estrictas decisiones que se tomaron para garantizar la unidad, a pesar de las varias manos, también tocó importantes problemas estilísticos. Nuestros primeros préstamos prehispánicos resintieron la reverencia pictórica a los postulados renacentistas y, especialmente, a los de la perspectiva italiana, que creaba espacio y negaba la superficie. Cuando Rivera representó figuras acuclilladas, intentó absorber las proporciones peculiares encontradas en los códices aztecas, pero los factores posrenacentistas —modelados suaves aprendidos de Renoir y una plenitud de paisajismo espacial— minimizaron o neutralizaron el intento arcaico. Para evitar este choque, Amado retornó valientemente a las convenciones espaciales y de perspectiva prehispánicas, y utilizó los objetos como una especie de alfabeto pictórico, que debía ser reordenado mentalmente en sílabas, palabras y frases. Él no representaba un hombre dando un sermón marxista, con el puño alzado y la boca abierta. En su lugar, el texto mismo del discurso puede leerse en la pared, estando el jeroglífico azteca remplazado por un equivalente moderno, y el papel de la fibra de maguey por la más durable argamasa.

Repeticiones audaces de términos, letanías ópticas de hoces y rifles, maíz y arados, recuerdan los relatos igualmente extensos de pepitas de oro, plumas de quetzal, sacos de granos y esclavos que, en los códices coloniales, significaban los tributos que pagaba cada pueblo indígena a la Corona española representada por un caballero cubierto con una capa de terciopelo y arrellanado en una silla senatorial. Pero lo que antes era afirmado en la esclavitud, hoy se reafirmaba en la libertad. Ahora Zapata era el amo; y los relatos visuales de máquinas y arados estaban en camino de ser un inventario triunfal de las armas, que la Revolución había puesto en manos de obreros y campesinos.

Concluyeron la obra en marzo de 1926. El último de los altos andamios fue desmontado el 1° de abril. Amado y su ayudante pintor, Roberto Reyes Pérez, decidieron celebrar dando

un paseo en una motocicleta que Amado manejaba. Según *El Informador* de Guadalajara, del 2 de abril:

> • El joven pintor Amado de la Cueva murió ayer... cuando manejaba su motocicleta por céntricas calles, sufrió un golpe terrible al chocar contra un automóvil... El impacto fue tremendo, y Amado y su compañero salieron disparados, en tanto que la máquina, tirada en el suelo, seguía funcionando... la índole del fuerte golpe que recibió Amado, se cree que con los manubrios en el abdomen, hizo inútil todo esfuerzo. Amado vivió algunas horas más, y falleció esa misma noche.

De regreso a la ciudad de México, Anita Brenner supo la noticia:

> • 7 de abril de 1926: lo veo en overol, trabajando aquellos dibujos. En el humo gris de la motocicleta, sus dientes brillan. Así acabaría: hecho pedazos en las piedras con su motocicleta. Una curva, un choque y nada sería a medias. Estridente y vivo, sangre, huesos y el rizado pelo negro aplastados sobre las ruedas, y sus dientes... Si hubiera envejecido, quizá se hubiera debilitado.
>
> Humo gris sobre una motocicleta roja y gris, chocando en las calles religiosas de Guadalajara, forzando a los novios en las ventanas a juntarse a la pared. Pequeñas manos secas y un cuerpo de mono. Risa de Gargantúa y una contribución rabelesiana a la conversación. Compás en mano, haciendo teorías sobre la decoración mural. La única cosa con la que se emocionaba al hablar, era la pintura. Se le daba cuerda y dibujaba y maldecía sin parar.

Bajo el impulso de la noticia, un amigo estadunidense escribió lo siguiente:

AMADO MUERTO EN SU MOTOCICLETA

Amado, lo llamaban; Amado,
el Negro Diablo, cuyo negro
era un brindis a su acero creador,
lo llamaba amado, y se lo llevó.
La tierra bronceada lo taladra sombrío,
y joven, lo marca con una pasión.
Las copetudas colinas, vidrio y mujer,

amargo y gris, lo vieron pasar,
su hambriento corazón ácido y vivo,
lanzándose directo contra la vida;
sangre y risas, salpicado y volando...
Quienes lo amamos, lloramos.

En su breve carrera, Amado de la Cueva aportó un útil sentido de equilibrio y discreción a un movimiento que era, a la vez, gritón y violento. Su aprendizaje nunca tomó la forma del eclecticismo. El resumen hecho por Carlos Orozco Romero de la carrera de Amado, publicado en la época de su muerte, es conciso y delicado: "Sus pinturas y dibujos eran trabajados a conciencia con una gran simplicidad, propia de las grandes obras llenas de volumen y expresión. Todas sus obras tienen la cualidad de un buen oficio al que se consagró, en los últimos días de su vida, con un verdadero cariño... La pureza esencial de la proporción no es cosa que todos entienden."[5]

La muerte de Amado marca el nadir del surgimiento inicial de los murales mexicanos, único tema de este libro. Después de su despido de la Secretaría y de la Preparatoria, los muralistas atravesamos tiempos difíciles. Orozco encontró un trabajo privado con don Francisco Iturbe, propietario de la Casa de los Azulejos. Tan apasionadamente como todo lo que hacía, Siqueiros se dedicó a organizar y desorganizar sindicatos. Yo viví por un tiempo con un trabajito como dibujante en el Departamento de Publicaciones de la Secretaría, el mismo lugar donde Orozco, en su época premural, alguna vez encontró asilo. Sin más muros que pintar, los jóvenes muralistas intentaron un oficio muy distinto, el de la pintura de caballete. Los fuertes músculos del codo y de los hombros, necesarios para cubrir grandes superficies, quedaron inactivos, mientras se les enseñaba a trabajar a la muñeca y a los dedos.

Del grupo, sólo Rivera siguió, imperturbable, pintando murales; considerado el pintor oficial de una Revolución que se ponía cada vez más impaciente con las revoluciones.

5 "Amado de la Cueva y su obra", en *Arte y Artistas,* reporte sin fecha.

25. CONCLUSIÓN

Este libro aborda muchos temas; aunque algunos son ajenos a la mayoría de los tratados sobre arte, resultan, sin embargo, pertinentes aquí. El tipo de pintura que hicimos en los años veinte nunca intentó ser pintura pura, puesto que el arte por el arte decididamente no fue el término que hubiéramos preferido para describir nuestras actividades. Pintar en México, no es lo mismo que pintar en París o en Nueva York. La naturaleza no griega del subsuelo cultural amerindio, la implantación de la Cruz en el Nuevo Mundo un milenio después de que Santa Elena la recuperara, la bivalencia de la raza, el ardiente aliento revolucionario de 1910 que derribó torres de marfil, tan drásticamente como el lobo arrasó la casa de paja; todo tendería a calificar la obra mexicana.

Sin embargo, a pesar o a causa de este elemento específico, el movimiento muralista ha demostrado su validez internacional. Desde que los primeros frescos estaban en preparación, los amantes del arte profetizaron poco futuro para nuestro arte. En los años veinte, se dudaba seriamente del valor de un estilo tan obviamente antagónico al de la Escuela de París. Viajeros bien intencionados nos urgían a suscribirnos a revistas internacionales de arte, como una ayuda para reformarnos. En los años treinta, con la depresión, un manifiesto y nuevo ingrediente se añadió a las normas estadunidenses: el desequilibrio cruel de los acontecimientos mexicanos adquirió significado al otro lado de la frontera. El juicio aprobatorio de las masas, fortaleció a los críticos en su apreciación de la modesta proporción de verdadero arte en el arte mexicano. Lionello Venturi se volvió su portavoz en su *Art criticism now,* publicado en 1941:

> Ha sido desafortunado que en este país [Estados Unidos], la moda de los murales haya empezado con pintores mexicanos como Rivera y Orozco, dos académicos. Ellos introdujeron la forma mecánica y el contenido social, ambos ajenos al arte.
>
> La tradición del arte moderno se retrotrae aproximadamente ochenta años; desde entonces, el interés principal ha sido el estudio de la forma. Este estudio puede simbolizarse con el dibujo de manzanas... Si se obliga a un pintor a llenar algunas centenas de metros cuadrados de pared con cientos de figuras, no puede encontrar su forma como lo hacía después del minucioso estudio de una simple manzana... Esto ya no es un camino para el arte.

Hoy, es el análisis del crítico de arte moderno el que resulta sorprendentemente obsoleto. La manzana de Cézanne ya no es un punto seguro de referencia. Desde que Venturi escribió, han surgido y florecido otros modos y modas artísticos, cada vez más lejos del "estudio de la forma". Algunas veces, han coincidido el arte mexicano y las modas artísticas. Las distorsiones de Orozco y Siqueiros agradaron a una generación que esperaba la infusión de sangre fresca de las artes amerindia y del Pacífico. La generación actual, deseosa de un nuevo humanismo, profundiza en el concepto del hombre que justificó estas distorsiones.

Lo que siga, puede ser un redescubrimiento de Rivera, en la medida en que las anécdotas que entretejió tan laboriosamente en sus murales pierdan valor localista y, consecuentemente, interés. Al mirar los frescos de Lorenzetti, a poca gente le importa quiénes eran los villanos y quiénes los héroes en la política de Siena hace quinientos años. Sin embargo, Lorenzetti sigue tan vivo como siempre. La obra de Rivera, libre de su significado periodístico, puede adquirir valor estilístico y dignidad para las generaciones futuras que aprecien nuevamente un enfoque didáctico.

Aunque el arte mexicano parece único en la pintura contemporánea, esta singularidad es momentánea. Hubo un tiempo en que Europa sostuvo un punto de vista similar. Los mosaicos y frescos se propagaron por los muros de las basílicas y santuarios rurales. Figuras de ángeles, héroes y santos llenaron superficies

de cientos de metros cuadrados. Quizá los críticos gruñeran, pero a la gente le gustaban y disfrutaba las procesiones pintadas como si fueran iluminaciones de alguna Biblia gigantesca.

En su intento de restituir a la pintura una validez más objetiva que la de un estado de ánimo, los mexicanos representaron a escala mural otro periodo más de la historia del arte. Hubo un tiempo en que los pintores, habiendo descubierto la ciencia de la óptica, la consideraban como una especie de piedra filosofal; fue cuando Fra [Luca] Pacioli propuso como modelo del arte un sólido con sesenta y siete caras, más intrigante todavía que la manzana de Cézanne. La tarea de ponerlo en una perspectiva correcta frustró, durante toda su vida, a Uccello y a Della Francesca.

Tal vez Europa sienta nuevamente la necesidad de un arte colectivo, didáctico y libre de contornos individualistas. Entonces México señalará a Europa el rumbo nuevo, o mejor dicho, olvidado. El clímax de originalidad alcanzado por el movimiento mexicano fue el desprendimiento de las idiosincrasias personales frente a los tabúes parisienses en boga. Por lo menos durante un tiempo, esperamos crear un arte tan público, tan complejo y tan anónimo como el arte de la Edad Media. Sin embargo, el orgullo temperamental y los hábitos establecidos de los críticos, dividieron al grupo en pocos años, nos apartó y nos hizo regresar a formas menores.

La estética juega su papel en el arte, principalmente en retrospectiva, como lo hace el análisis estilístico. Escrito por un muralista practicante, este libro se ocupa de las pinturas en proceso y no del producto acabado. En la medida en que los murales permanecen inconclusos, lo que mueve las entrañas del pintor se describe mejor en términos de materiales, adivinanzas ópticas y deficiencias humanas, que en términos de belleza. El mundo en el que vive el muralista es muy distinto del mundo al que pertenece el crítico. Es rico sólo en cosas que, de otra forma, no tienen valor: andamios inseguros, artesas de cal, cajas de arena, telas movibles y pigmentos hechos en casa. Sólo la pintura mural puede llenar las necesidades del muralista, y eso,

nada más durante su ejecución. La fama y el éxito consagran este mundo sólo en los márgenes. El joven Rivera, lujurioso y sin dinero, se sentaba catorce horas al día en una tabla, pincel en mano, frente a la pared, como cualquier escolar castigado. El viejo Rivera, desdentado, famoso y rico, se sentaba con el pincel en la mano, catorce horas al día, en un banco de cocina colocado sobre cuatro tablas, con la espalda aún volteada al mundo objetivo. El dinero no puede comprar ningún color superior para el fresco que los pigmentos que se venden en cualquier tlapalería, "envueltos en periódico, a seis centavos la bolsa", como lo había descubierto ya, en 1860, el muralista mexicano Juan Cordero.

México es famoso, hasta notorio, por su cualidad pintoresca, y quienes no son mexicanos consideran que este hecho facilita la tarea del artista. A pesar de tan generalizada opinión, lo mejor de la pintura mexicana permanece insensible a la singularidad del ámbito bañado por el sol; se ocupa más bien del hombre en sí, de los tonos sombríos entonados a la piel indígena. El significado de la paleta y de este interés puede comprenderse mejor a la luz de otra expresión clásica que, en Europa, surgió de las tumbas etruscas para invadir a tiempo el techo y los muros de la Sixtina, para expandirse violentamente con Giulio Romano y raciocinar con Poussin. Las implicaciones de este interés humanista significan más para algunos artistas, que la habilidad artística en sí. Cuando Jacques-Louis David, al terminar su gigantesco lienzo *La coronación de Napoleón,* invitó al Emperador a su taller para que lo viera, seguramente se deleitó más con la monumental ingenuidad del comentario de Napoleón que con cualquier disquisición estética: "Señor David, ¡usted es un hombre!"

LISTA DE ILUSTRACIONES EN EL TEXTO

I, II. LANCEROS EN BATALLA, detalle de un mural, hacia el siglo XIII. Templo de Tigres, Chichén-Itzá. Boceto de Jean Charlot. 17

III. Rivera, ilustración para el folleto *El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y la Santa Madre Iglesia,* 1922. 42

IV. Dr. Atl, portada del Catálogo para su exposición individual en París, 1914. 68

V. Jorge Enciso. Notas contemporáneas a la pintura de sus murales en 1910. Cortesía del artista. 80

VI. Carlos Mérida, cartel de anuncio de su exposición de 1920. Colección de Jean Charlot. 94

VII. Rivera, viñeta para la revista *El Maestro,* octubre de 1921. 161

VIII. Charlot. RIVERA TRABAJANDO EN SU PRIMER MURAL, 1922. 172

IX. Rivera, ESCUADRÓN DE FUSILAMIENTO. De *Azulejos,* octubre de 1921. 173

X. Rivera, TEHUANAS, a tinta, 1922. Colección Anita Brenner. 174

XI. Recibo de pago por el primer fresco de Jean Charlot, autorizado por Vicente Lombardo Toledano, Director de la Escuela Nacional Preparatoria. 218

XII. Página manuscrita del índice de la *Autobiografía* de Siqueiros. Cortesía del artista. 227

XIII. Portada de la revista *Vida Americana,* mayo de 1921. 233

XIV. Charlot, RETRATO DE SIQUEIROS, crayón, febrero de 1921. 237

XVa, XVb. Siqueiros, MONARQUÍA Y DEMOCRACIA, 1947; bocetos, hechos de memoria, de sus frescos en la pequeña escalera de la Escuela Preparatoria, mutilados en 1924 y destruidos en 1926. 242

XVI. Orozco, caricatura sobre una obra teatral, en *El Ahuizote,* hacia 1913. 247

XVII. Orozco, caricatura antimaderista, en *El Ahuizote,* 1913. 248

XVIII. Catálogo de una sola hoja, de la primera exposición individual de Orozco, 1916. 255

XIX. Charlot, OROZCO TRABAJANDO EN SU PRIMER FRESCO, esbozado en vivo, agosto de 1923. 267

XXa, XXb, XXc. OROZCO, tríptico, CRISTO DESTRUYE SU CRUZ [NUEVA REDENCIÓN], PRIMAVERA, LUCHA DEL HOMBRE Y EL GORILA, 1923. Escuela Preparatoria. Boceto de Jean Charlot. 270

XXd. TZONTEMOC, 1923. Escuela Preparatoria. Boceto de Jean Charlot 271

XXIa. Orozco, TRINIDAD REVOLUCIONARIA, primera versión, 1923-1924. Escuela Preparatoria. Boceto de Jean Charlot. 273

XXIb. Orozco, TRINIDAD REVOLUCIONARIA, segunda versión, 1924. Escuela Preparatoria. Boceto de Jean Charlot. 275

XXII. Xavier Guerrero, ZAPATA, grabado en madera para un corrido, en *El Machete,* 10 de abril de 1923. 286

XXIII. Rivera, TEHUANA CON UNA BATEA EN LA CABEZA, dibujo a línea, 1922, utilizado en su primer fresco en la Secretaría de Educación. Colección de Jean Charlot. 295

XXIV. Xavier Guerrero, esbozo hecho de memoria en 1947 de uno de sus paneles sobre las puertas de la Secretaría de Educación, pintados en 1925. 313

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abate Benigno, El, dístico citado de, 299
Academia de San Carlos, 52, 81-82, 190, 202-203, 215; historia de la, 59-75; durante el régimen de Díaz, 38, 61-63; impacto de la exposición de pintores mexicanos *(1910)*, 63; archivos citados de la, 64, 71, 102, 228; huelga estudiantil *(1911)*, 64-66, 226; escuela "Barbizon", 66-67, 72, 229; dirección de Atl, 67-71; los exiliados se asientan en Orizaba, 71; escuela de Coyoacán, 72-75, 97, 127, 162, 182, 190, 198-199; dirección de Ramos Martínez, 93; muestra de Rivera *(1910)*, 149-151; difamada *(1923)*, 176; Leal estudia en la, 195-199; Charlot estudia en la, 197-198, 215; Orozco estudia en la, 244-249; influencia de la, 343
Acolman, 43
Actopan, 31-33
Acuña, Cosme de, 60
Aguascalientes, Convención militar de *(1914)*, 108
Ahuizote, El, 246, 284
Alemania, 180. Véase también Munich
Alfaro Sierra, Antonio, 225-226
Alfaro, Cipriano, 228
Alfaro Siqueiros, David: citas de, 24, 65-66, 70, 160; influencia del arte indígena en, 26; y el arte colonial, 43; en "Barbizon", 66-67; en Orizaba, 71; experiencias militares de, 93, 194-196; el manifiesto de los "Tres llamamientos" de *(1921)*, 95-97; en Europa, 100, 121, 205, 232-236; obra mural en la Preparatoria de, 134-147, 176, 322, 334-335; usa la técnica del fresco, 188, 240-243; comentario sobre Revueltas de, 191, 193-194; carrera de, 224-243; vuelve a las fuentes mexicanas, 240; en Nueva York, 258-259; influencia del arte europeo en, 262; y el Sindicato, 279-290 varias veces; elogia a Guerrero, 311; en los albores de la revuelta de la Preparatoria, 327-328, 338; despedido del proyecto de la Preparatoria, 330; viaja a Guadalajara, 331; en Guadalajara, 346; se convierte en organizador de sindicatos, 353; influencia de, 355. Dibujos: *1919, El Señor del Veneno, Calaveras de azúcar*, 231; *Retrato de W. Kennedy*, 233. Murales: *El Espíritu de Occidente*, 238; *Los ángeles de liberación, El entierro del obrero*, 241. Véase también Hernández Araujo, Juan
Alfaro Siqueiros, Graciela Amador de, 285, 287
Almolonga, 94
Alonso, Julia, 176-177
Alva de la Canal, Ramón, 71, 309, 341; mural *El desembarco de la Cruz*, 43, 208-211, 240; en "Barbizon", 46; murales en la Preparatoria de, 145, 181-202 varias veces; reminiscencias de, 208-211
Alzíbar, José de, 62
Amador, Graciela. Véase Alfaro Siqueiros, Graciela Amador de
Amberes, Juan, 257n.
Amero, Emilio, sobre los murales en el edificio de la Secretaría, 308-310
Amor Escandón, familia, 225
Anaya, Juan Manuel, 241
Angélico, Fra, 77
Anglada Camarasa, Hermenegildo, 236
Anitúa, Fanny, 114

Antirreeleccionista, El, 108
Araujo. Véase Hernández Araujo, Juan
Aretino, El, 276
Arquitecto, El, citas de, 168, 292, 318
Arte azteca, 18-20, 43, 79, 96; escultura, 29; el cráneo como motivo en el, 36
Arte bizantino, influencia del, 100-101, 300
Arte colonial, 101; afinidades con el arte precolombino, 28-29; influencia del, 28-44; último periodo del, 37-38
Arte inca, 96
Arte maya, 14-18, 48, 93, 96, 164-165; contrastado con el arte azteca, 18
Arte mural: la templa, 38-40; principios de, 104-105; Rivera y el problema óptico del, 168; aspectos técnicos del, 169-170; influencia de los *Dieguitos* en el, 184-185; técnica del fresco, 201-205, 296-299; uso por Tresguerras del, 35-37; primeros experimentos de los *Dieguitos* con el *(1922),* 187-189; experiencia de Alva de la Canal con el, 208-210; procedimiento de Charlot, 218-219; uso por Siqueiros del, 240-243 (véase también Baudouin, Cennini); técnica de la encáustica, 201, 203-205 varias veces (véase también Cennini, Vibert); papel social de los muralistas, 280 (véase también Sindicato); el mundo del muralista, 356-357. Véase también Pulquería, pintura de
Arte nacionalista, 93, 97, 121-122, 132, 263-264; inicios del, 76-77
Arte popular: función en la vida diaria del, 46; retablos, 49-52, 56-57, 302; hechura de impresos, 52-54; pintura de pulquerías, 54-56; influencia en el movimiento moderno del, 56-58. Véase Arte nacionalista
Arte y Artistas, cita de, 353
Arte y Letras, cita de, 69
Artes populares en México, Las, cita de, 45, 87
Asúnsolo, Ignacio (Nacho), 206, 345, cita de, 186-187
Ateneo de la Juventud, 108, 116
Atitlán, 94
Atl, Dr. (seudónimo de Gerardo Murillo), 78, 121, 128-130, 343; citas de, 25, 45, 47, 50, 55-56, 93, 99; actividades revolucionarias de, 50, 229; director de la Academia de San Carlos, 69-72, 92-93, 280; *La revolución en México,* 69; elogia a Ramos Martínez, 74; *Folk Arts of Mexico,* 87; encargo del telón del Teatro Nacional al, 124-125; mural en el patio de la Preparatoria de, 129-132; líder de la Organización Mundial de Trabajadores, 253; y el arte nacionalista, 263. Murales: *La bella ira del mar, La ensenada, Noche sobre el mar, Mozumba, La lluvia, Oleadas del mar, Olas rompientes,* 129; *Impacto de dos olas, Noche,* 130
Atotonilco, Santuario de, 35
Ávila, Alonso de, 13
Azote, El, 284
Azulejos, citas de, 51-52, 73, 90, 126, 130, 163, 221, 296; mención de, 238, 335

B

Bakst, Leon, 83, 88-89, 232
Bandera de provincias, cita de, 349, 350
"Barbizon". Véase Academia de San Carlos
Barcelona, 95, 232
Barreda, Gabino, 108; director de la Preparatoria, 137-138
Barrios, Roberto, citado, 24, 160
Baudouin, Paul, 160, 216, 219, 296
Beals, Carleton, circula una petición con Anita Brenner, 324-325
Beardsley, Aubrey, 83
Bélgica, 149
Beloff, Angelina, cita de, 152
Bernardelli, Félix, 82; influencia sobre los artistas de Guadalajara, 343
Best Maugard, Adolfo, 61n., 115, 121, 127; carrera de, 83-88; *Método de dibujo,* 85; viaja a Yucatán, 164; influencia en Rivera de, 174; y el arte nacionalista, 263; murales en el edificio de la Secretaría de, 293-296. Cuadros: *Guerrero azteca, Muchacha de Broadway, China poblana, Fête, La fiesta, Judas rojo, Manola, La noche, La novia, Ranchera, Tennis,* 84
Bhagavad Gita, 192

Biblos (librería), 255
Bistolfi, Leonardo, 288. Esculturas: *Belleza y muerte, La esfinge, Los espíritus de la juventud en la tumba de un joven poeta, Tristeza consolada por los recuerdos,* 288
Blanco, Lucio, 109
Boas, Franz, 83
Bojórquez, Juan de Dios, 234
Bolaños, Mateo, 199
Boletín de Educación: citas del, 120, 122, 123, 125, 141, 251, 291, 293
Boletín de Instrucción Pública, cita del, 61, 62, 63, 70, 93, 99, 141
Boletín de la Escuela Preparatoria, cita del, 141
Boletín de la Secretaría de Educación Pública: citas del, 73, 85, 100, 115, 123, 145, 146, 167, 175, 183, 184, 186, 292, 331
Boletín de la Universidad, citas del, 72, 112
Boquiflojo, El, 284
Boticelli, Sandro, 272
Boturini Benaducci, Lorenzo, 213
Bouguereau, Guillaume, 24
Bragdon, Claude, 85
Brancacci, Capilla, 100, 234, 311
Brangwyn, Frank, 81
Braque, Georges, 23, 54
Bravo, río, 111
Brenner, Anita; citas del diario de, 103-104; *Ídolos tras los altares,* 200; cita de la traducción de, 257-258; citas de, 282, 352. Véase también Beals
Breton, André, 224
Bryan, William Jennings, 111
Bueno, Miguel, citas de, 25, 278

C

Cabañas, Hospicio, 269n.
Cabildo, Raziel, citas de, 226, 230, 254
Café Colón, 112
Cahero. Véase García Cahero, Emilio
Calderón de la Barca, marquesa, cita de, 60
California, 107, 228. Véase también Los Ángeles, San Francisco
Calles. Véase Calles, Plutarco
Cano, Ramón, 197
Carrà, Carlo, 234
Carranza, Venustiano, 229-234 varias veces, 291; nombra a Atl director de la Academia, 69; apoyado por Wilson, 111; y sus relaciones con Orozco, 250-251, 260; reúne la muestra artística viajera *(1916),* 254
Carrière, Eugène, 81
Carrillo Puerto, Felipe, 164; ejecución de, 319
Casa de los Azulejos, 278, 353
Caso, Antonio, 108, 113, 116, 142, 144, 177; *Problemas filosóficos,* 116
Castro, Casimiro, 76
Celaya, 35, 37
Cennini, Cennino, 188, 203, 296; *El libro del arte,* 203
Centenario, fiestas del *(1910),* 82
Centeotl, 337
Century Magazine, cita del, 130, 183
Cézanne, Paul, influencia de, 22, 152-162 varias veces, 355-356
Científicos, Los, 63, 64, 149
Cincel, El, 284
Clavé, Pelegrín, 38-40, 60-61
Cocteau, Jean, 162; cita de, 167
Colima, 122
College Art Journal, 254n.
Colonia de la Bolsa, 79
Comedia Francesa, 251
Compte, Auguste, 137
Cordero, Juan, 38-41, 137-140, 357; *El redentor y la mujer adúltera,* (cuadro), 38; *El triunfo de la ciencia* (mural), 40
Cortés, Hernán, 28, 33, 349
Cosío Villegas, Daniel, 170n.; citas de, 180, 260
Cosmos Magazine, cita del, 79-81
Cosquillas, Las, 284
Cossa, Francesco, *El triunfo de Venus* (cuadro), 301
Costumbristas, Los, 76
Couto, José Bernardo, 21; cita de, 59
Covarrubias, Miguel, 85
Coyoacán, Escuela de. Véase Academia de San Carlos
Cravioto, Alfonso, cita de, 123
Crispín, citas de, 129-131, 298, 307, 316
Cubismo, 22, 262-263; afinidades estilísticas con la pintura de pulquería,

55; influencia en Rivera, 166, 197, 301; efecto en Charlot, 216
Cuerpos del Ejército Colonial, 214-215
Cueto, Germán, 178
Cueto, Dolores (Lola), 178

CH

Chacmultún, 11
Chapala, 27, 344
Charlot, Jean, 103, 117, 178, 254n., 256; en París, 23, 99, 121; citas de, 101, 179-180; experiencias militares de, 133; como ayudante de Rivera, 171, 183; y su elogio del mural de Rivera, 179-180; citas del diario de, 188, 216-219, 306, 312, 315; murales en la Preparatoria de, 208, 210; murales en la Secretaría de, 294, 306, 308-318 varias veces; exposición en el Louvre de *(1920)*, 212; reminiscencias de, 212-223; y su llegada a México *(1921)*, 215; y su "posdata" a la destrucción de los murales, 330-331; representado en el mural de Rivera, 337; en Guadalajara, 345-346; trabaja como dibujante, 313-314. Murales: *Masacre en el Templo Mayor*, 185; *Lavanderas*, 315. Véase también Hernández Araujo, Juan
Charnay Desiré, 214: *Ancient cities of the New World*, 214
Chávez, Ezequiel: y sus comentarios sobre la obra de Rivera, 144-145, 322; insultado por Rivera, 333-334
Chavannes, Puvis de, *Visión antigua*, 336
Chicago, Instituto de Arte de, Muestra retrospectiva de Posada *(1943)*, 54
Chichén-Itzá, 16, 52, 164-165
Chihuahua, 344
China, 67, 78
Chipre, 161

D

Daniel, Libro de, 140
Dante, estatua de, 125
Daumier, Honoré, 246
David, Jaques-Louis, *Coronación de Napoleón* (cuadro), 154-155, 357
Da Vinci, Leonardo, 21
De Chirico, Giorgio, 234
Degas, Edgar, 158
Dehesa, Teodoro, 149
De la Barra, Francisco León, 63
De la Cueva, Amado, 100, 121, 172, 343; como auxiliar de Rivera, 171; murales en la Secretaría de, 294, 308-318 varias veces; carrera de, 348-353; se convierte en bibliotecario en el estado de Jalisco *(1923)*, 349; muerte de, 352
De la Huerta, Adolfo: inicia la rebelión *(1923)*, 133; oposición del Sindicato a la insurrección de, 288; ayuda a Vasconcelos, 291-292; efectos del levantamiento militar de, 319
De la Peña, Rafael Angel, 138
De la Torre, Francisco, 95
Delaroche, Hippolyte (llamado Paul), 196
Del Castillo, Carlos, 333
Della Francesca, Piero, 55, 356
Delphic Studio, 269n.
Del Sena, Juan, 179; citas de, 41, 169-170, 187
Derain, André, 23
De Verona, Stefano, 158
Demócrata, El, 204; cita de editoriales de, 25, 180, 222-223, 306; citas de, 26, 56, 63, 74, 75, 98, 127, 130, 145, 165, 222-223, 226, 239, 274, 303, 306, 316, 322, 330
Demócrata Mexicano, El, cita de, 64
De Zayas, Mario y Rafael, 121
D'Harnoncourt, René, 106
Diario de Avisos, El, cita de, 39-40
Diario Ilustrado, El, cita de, 79
Díaz, Carmen Romero Rubio de, 150
Díaz, Porfirio, 92, 108, 150, 292; régimen de: efecto en el arte mexicano, 20-21, 41; y la Academia de San Carlos, 61-62; actitud hacia el arte popular de, 89; contrata a Atl, 128; motines antirreeleccionistas *(1892)*, 139; y su cuerpo de asesores intelectuales (los *Científicos)*, 149; oposición de Orozco a, 246; y los gremios de pintores, 279; apoyo de *El Ahuizote* a, 284
Diéguez, Manuel M., 93, 229

Dieguitos, Los (ayudantes de Rivera), 183, 194, 347
Dolci, Carlo, 214
Duval, Amaury, 161

E

Eagle Pass, 106. Véase también Piedras Negras
École des Beaux-Arts, 214
Egipto, Yucatán comparado a, 164
Elías Calles, Plutarco, 331, 339
Emplasto de Mostaza, El, 284
Enciso, Jorge: muestra individual de *(1907),* 78-81; obra mural de, 91, 114; en San Pedro y San Pablo, 123; *La danza de las horas* (mural de Enciso y Montenegro), 125, 131; orígenes jaliscienses de, 343. Cuadros: *Anáhuac,* 63; *Musa de la madrugada, Casa antigua, A misa, Los tres reyes,* 78-79
Escalante, Constantino, 284
Escobar, Luis, 178, 217, 219, 294, 296
Escorpión, El, 284
Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, 245
Escuela Nacional de Bellas Artes. Véase Academia de San Carlos
Escuela Nacional Preparatoria, 85, 92, 128, 216, 236-238, 353; desarrollo de la, 134-147; cita del *Boletín de la,* 141; obra de Leal y Charlot en la, 195-207; obra de Alva de la Canal en la, 208-211; estudio de Orozco en la, 245; murales, 310-311; revuelta estudiantil *(1924),* 319-332; la Federación de Estudiantes vilipendia al Sindicato, 335-336; los estudiantes dañan el mural de Rivera, 338
Escuela Normal para Señoritas, 291
España, 28, 52, 60, 78, 121, 149-154 varias veces; 189, 197, 236, 311
Español, efecto en el arte mexicano del dominio. Véase Arte colonial
Escuelas del Diablo, Las, 284
Estados Unidos de América, 85, 111, 254, 258; moda mural en, 355
Estrada, Enrique, 282
Estrada, Genaro, 140
Eureka, cita de, 330-331
Europa, 151, 154, 156, 176, 181, 188, 231, 235, 236, 246, 258, 262, 272, 347, 356-357
Excélsior, citas de, 56, 74, 84, 87-88, 162, 261, 324, 326, 328, 335-336; mención de, 62; cita de editoriales de, 279, 333-334

F

Fabrés, Antonio, 61, 62, 78-79, 82
Falange, La, citas de, 73, 87, 90, 100, 127, 161, 180, 184, 240
Farías, Ixca, 343, 346; cita de, 346-347
Fascismo, 288
Federalista, El, cita de, 41
Fernández, Miguel Angel, 251
Fernández Ledesma, Gabriel, 122
Field Jurado, Francisco, 319
Filadelfia, Exhibición *(1876)* del Centenario en, 77
Flandres (barco), 215
Florencia, 100, 241
Foncerrada, Carmen, citas de, 97-98, 163
Fotografía, influencia en el arte de la, 21, 245
Francia, 78, 149, 154, 160, 197, 212-215, 311. Véase también París
Francesca. Véase Della Francesca
Freeman, The, cita de, 301
Frías, José D., 164; cita de, 340

G

Gaceta Callejera, 53, 139
Galván, Amado, 48-49
Gamio, Manuel, 78, 91, 104; cita de, 91
García Aragón, Guillermo, 109
García Cahero, Emilio, 71; murales en la Preparatoria de, 145, 182, 184, 199, 203, 208, 210, 266; descripción de, 189-190
García, Genaro, cita de, 246n.
García Naranjo, Nemesio, citas de, 320-321, 334
Gastélum, Bernardo J., 329-330, 338, 339
Gauguin, Paul, 192
Gedovius, Germán, 195
Gérôme, Jean Léon, 21, 78
Giotto (di Bondoni), 77

Giurati, Giovanni, 288
Goethe, Johann Wolfgang, 126
Goitia, Francisco, papel en el renacimiento mexicano de, 101-104
Gómez de la Serna, Ramón, cita de, 153
Gómez Lorenzo, Rosendo, 290
Gómez Robelo, Ricardo, 113, 123; cita de, 79
Goupil, Eugène, 23, 213
Goupil, Louis, 77; descripción de, 213
Goya, Francisco de, 28, 35, 162, 257, 262
Gozzoli, Benozzo, 103
Granada, 77
Grecia, 161, 169, 187; arte de, su papel en el Renacimiento italiano comparado al del arte indígena en el Renacimiento mexicano, 14
Greco, El (Doménico Theotocópuli), 153
Gris, Juan, 24
Gruening, Ernest, 320; citas de, 130, 183
Grunewald, Mathias, 215
Guadalajara, 82, 127, 269n., 280, 315; renacimiento del muralismo en, 343-353; Museo del Estado en, 346-348; Palacio de Gobierno de, 349
Guatemala, 93, 308. Véase también Quetzaltenango
Guerra Mundial, Primera, 288
Guerrero, Xavier, 99, 126-127, 178, 240, 327; como auxiliar de Rivera, 171; y el Sindicato, 279-290 varias veces; grabados para *El Machete* de, 287; trabajo mural en la Secretaría de, 294, 296-298, 308-318 varias veces; experiencias en Guadalajara de, 343-345; cita de, 348
Gunther, Yela, cita de, 26-27
Gutiérrez, Eulalio, 108-113, 128, 250
Gutiérrez Cruz, Carlos, 341; cita del poema de, 302
Guzmán, Nuño de, 349

H

Hambidge, Jay, 85
Helm, McKinley, cita de, 269, 297
Henríquez Ureña, Pedro, 108, 116
Heraldo, El, cita de, 144
Heraldo de México, El, cita de, 95
Hernández Araujo, Juan (seudónimo de Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros), 239-240; citas de, 63, 73-74, 96-97, 127, 220, 239
Hernández Galván, Manuel, 133
Herrán, Saturnino, 63, 81-82. Pinturas: *La leyenda de los volcanes,* 63; *El rebozo,* 81
Herrera, Carlos, 246
Hidalgo, Miguel, 13, 20
Hijo del Ahuizote, El, 284-285
Hiroshige, 68
Hollywood, California, 253
Honduras, 234
Horta, Manuel, 132
Hoy, cita de, 101
Hornos, Cabo de, 190
Huerta, Victoriano, 116; presidencia de, 66, 69, 153; efecto en la Preparatoria del régimen de, 140-141; conspiración de los artistas contra, 229; oposición de Orozco a, 247-248; caricatura de, 256

I

Ibarra, José, 134, 137
Imparcial, El; citas de, 25, 79, 92, 149, 151, 278; Orozco trabaja en, 246
Impresionismo, 66-67, 88, 93, 161, 226
Informador, El, cita de, 352
Iglesia Católica, 86; reflejo de la influencia indígena en la, 20; persecución de la *(alrededor de 1910),* 41; patrocinio de murales por la, 100
Iglesia de la Concepción, 253
Ingres, Dominique, 60; *El martirio de San Sinforiano, La edad de oro* (mural), 155
Instituto Campechano, 108
International Studio: citas de, 25, 192, 256-259 varias veces, 299-300; cita de un editorial de, 97
Iriarte, Hesiquio, 76
Islas, Alfonso, 321-322
Italia, 78, 121, 157-160, 163, 234, 311. Véase también Florencia, Roma
Italia, (barco), 249
Iturbe, Francisco, 353
Ixca. Véase Farías, Ixca
Ixtanquiqui, 94

Izaguirre, Leandro, 22
Iztaccíhuatl, 55, 68

J

Jalisco, 244, 311, 315, 343, 347. Véase también Guadalajara
Jiménez, Enrique, 340
Jiménez, Guillermo, cita de, 183
Jimón, Zacarías, 45
Juárez, Benito, 40, 284

K

Kaskabel, El, 78
Kaulbach, Frederik von, 195
Knoedler, galerías, 84

L

Laurens, Jean-Paul, 196; *Los últimos momentos del emperador Maximiliano* (cuadro), 213
Lawrence, David Herbert: *La serpiente emplumada,* mención de, 27; cita de, 147, 274-276; comenta sobre los *Dieguitos,* 183; reacción ante los murales de Rivera de, 192; crítica a la obra de Orozco de, 274-276
Leal, Fernando, 66, 145; y los *Dieguitos,* 181-182, 185; *Fiesta del Señor de Chalma* (mural), 185; cita sobre García Cahero de, 189-190; cita de reminiscencias de, 195-207; en el Sindicato, 281
Lebrun, Charles, 342; *Las victorias de Luis XIV* (cuadro), 154
Le Corbusier (Eduard Jeanneret-Gris), 31
Léger, Fernand, 54, 167; *El gran almuerzo* (cuadro), 155
Leighton, Frederic W., citas de, 192, 299-300
Lenbach, Franz von, 195
Lenoir, Marcel, 216, 221
Lerdo de Tejada, Sebastián, 136, 284
Liceo Condorcet, 214
Linterna del Diablo, La, 284
Lombardo Toledano, Vicente, 41, 177; *El reparto de la tierra,* 42; director de la Preparatoria, 142-144
Londres, 225
López López, Felipe, citas de, 40-41, 138
Lorenzetti, Piero, 355
Los Altos, 228
Los Ángeles California, 87
Los Angeles Examiner, 87
"Los Monotes", restaurante, 256-257
Louvre, El, 212, 214
Luciana, modelo de Leal, 201
Luis Felipe, 246
Luxemburgo, Museo de, 154

M

Machete, El, 283-290, cita de, 338
Madero, Francisco, 21, 149-153 varias veces; llegada a la ciudad de México de *(1911),* 64, 66; asesinato de, 108, 254; administración de, 113; ataques en caricaturas a, 246, 285
Madrid, 60, 160, 205, 347
Maestro, El, 118, 161
Manet, Eduard, 162
Maples Arce, Manuel, 176, 222
Máquinas, influencia en el arte de las, 23, 154-155
Mantegna, Andrea, 56, 159
Marín. Véase Rivera, Guadalupe Marín de
Marinetti, Felipe Tomás, 96, 224
Martí, José, 84; cita de, 77
Martin, Henri, *A cada cual su quimera* (cuadro), 154
Martínez Pintao, Manuel, 163, 298, 337
Marxismo, 41-43, 90, 152, 169
Masaccio, (Tommaso di ser Giovanni), 100, 234, 238, 311
Matisse, Henri, 31, 39. Pinturas: *Música, Danza,* 23
Maximiliano (de Habsburgo), 13, 40, 62, 139, 284
Medellín, Roberto, 144
Meissonnier, Ernest, 21, 78
Méndez Rivas, Federico, 204; mención de, 292
Mercure de France, Le, mención de, 23; cita de, 152-153
Mérida, Carlos, 178, 201-202, 236; exposición de *(1919),* 26-27; muestra

individual de, *(1920)*, 93-95; comentario sobre los académicos de, 99; como auxiliar de Rivera, 171; murales en la Secretaría de, 308. Cuadros: *La fiesta de los muertos, Tehuanas, Tributo al maíz*, 94
Mérida, 164; cementerio de la ciudad de, 319
Metzinger, Jean, 22
México, gobierno de: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 92, 102; Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, 113-120 varias veces. (Véase también Secretaría de Educación, Puig Causauranc, Vasconcelos)
México, ciudad de, 46, 52, 87, 109-110, 127, 212, 244, 250-261 varias veces, 315, 321, 332, 343-352 varias veces; Museo Nacional de Arqueología, 18-19, 336; Museo Nacional, 23, 25, 52; celebración del Centenario *(1921)*, 125; Consejo Cultural, 126, 261; Ayuntamiento, 202, 261
México Moderno, citas de, 123, 179, 260
Michel, Charles, 179; citas de, 72-73, 183-186; relato en torno al grupo de Rivera de *(1923)*, 145-146
Miguel Ángel (Buonarroti), 18, 67, 100-101, 202, 214, 265; *El Juicio Final*, 276
Millet, Jean François, 199
Mistral, Gabriela, 308
Mitla, 214
Moctezuma, 19, 28, 33
Modigliani, Amadeo, 93, 124
Molina Enríquez, Renato, 173, 185; citas de, 114, 191-192, 220-221, 297
Monet, Claude, 72, 196
Monroy, Petronilo, 76-77; *La Constitución del 57* (cuadro), 76-77
Montaño, Otilio, 110
Montenegro, Roberto, 176, 211; carrera de, 82-83, 87-88; asociación con Vasconcelos de, 95, 113-115 varias veces; 123-125, 126; muestra individual de *(1921)*, 123-124; viaje a Yucatán de, 164; estilo de, 232, 264; murales en la Secretaría de, 293-294, 311; sobrevive al cambio de administración, 341-342. Murales: *La danza de las horas* (Enciso-Montenegro), 125, *La fiesta de la Cruz*, 131-133, 341, 342
Morales, Luis, *El Divino*, 28
Morones, Luis N., 319
Moscú, 251
Motolinia (Toribio de), cita de, 33
Motul, 165
Mundo Ilustrado, El, citas de, 154, 250
Munich, 195
Murillo, Bartolomé Esteban, influencia de, 28, 78, 303
Murillo, Gerardo. Véase Atl, Dr.
Mussolini, Benito, 289

N

Nachi-Cocom, 164, 241
Napoleón (Bonaparte), 251, 357
Napoleón III, 284
Navarro, Francisco, 255
Novedades, mención de, 66
Novo, Salvador, 146-147, 223; citas de, 268, 274, 328-329
Nueva York, N. Y., 46, 84, 111, 116, 124, 232, 258, 260, 354
Nuevo México, 274n.

O

Oaxaca, 237n., 295
Obregón, Álvaro, 21, 123, 128, 345; presidencia de, 73, 106, 111-113, 128; ejército de, 283; caricatura de, 290
Ocotlán, primera batalla de, 133
O'Higgins, Pablo, 317
Orizaba, 93, 229
Orozco, José Clemente, 121, 124, 189, 211, 343; cita de, 25; influencia indígena en, 43; aprende de Posada, 52, 57; estudia en la Academia de San Carlos, 62, 64-65, 67-69; contacto con el impresionismo de, 67; en Orizaba, 71; critica al arte nacionalista, 88; proyectos para la Escuela Preparatoria de, 92, 134, 143, 178, 262-278, 322; experiencia militar de, 93; critica al "seudocubismo", 180; carrera premural de, 244-261; expone en la exhibición de pintores mexicanos *(1910)*, 246; exilio en Orizaba de, 250-253; muestra individual de

(1916), 254-258; responde a la crítica, 257-258; estadía en Estados Unidos de, 258-259; es ayudado por Tablada, 260-261; puntos de vista estéticos de, 276-278; y el Sindicato, 281, 285, 289; trabajo periodístico de, 285-289; efecto de la revuelta preparatoriana en, 324-327 varias veces; asociación con Vasconcelos de, 322-335 varias veces; empleo posmural, 353; influencia de, 355. Murales: serie de San Francisco, 43, 272; *Ingenieros*, 189; *Las últimas tropas españolas evacuan con honores la fortaleza de San Juan de Ulúa en 1825* [*El puente de San Juan de Ulúa*], 251-262; *Retaguardia, Sepultureros, La trinchera*, 266; *La huelga*, 266, 268; *La juventud*, 266, 268, 269; *Lucha del hombre y el gorila* [*Lucha del hombre con la naturaleza*], *La destrucción del viejo orden*, 268; *La primavera, Tzontemoc* [*Hombre cayendo*], 268, 269; *Nueva redención* [*Cristo obrero* o *Cristo destruye su Cruz*], 268-272; *Trinidad revolucionaria*, 269; *Ricos cenando y obreros peleándose*, 272; *Maternidad, El Padre eterno* [*El Juicio Final* o *Jehová de los ricos y de los pobres*], 272; *Tropas defendiendo un banco contra los huelguistas*, 272, 324; Cuadros: *Eloísa y Carmen, Juanita, Loreta, Lucía*, 256; *Amparo, Curiosidad, Graciosidades, Disección, El final de la trilla, La casa del llanto* [*La casa de lágrimas*] (colección), *Amiguitas, El terroncito de azúcar, Mariquita, Nocturnos* (colección), *La pobre víctima, La gatita linda, El perseguidor, Un dulce beso*, 256

Orozco Muñoz, Francisco, 85

Orozco Romero, Carlos, 343, 346, 347n.; carrera de, 346-348

Orozco, Jesús, 346

Ortega, Sóstenes, citas de, 133, 173, 184, 220, 236, 238, 260, 280

Othón de Mendizábal, Miguel, 207

Overbeck, Johann F., 60

Ozenfant, Amédée, 168

P

Pach, Walter, citas de, 47, 179, 259, 301

Pacheco, Julián, 203

Pacheco, Máximo, 193-341

Pacioli, Luca, 356

Palavicini, Félix F., 141

Palenque, 15, 214

Palma de Mallorca, 83

Palo de Ciego, El, 284

Palomino, Antonio, 203, 209

Panajachel, 94

Panamá, Canal de, 215

Pan-American Union Bulletin, cita del, 74

Panduro, dinastía, 48-49

Pani, Alberto J., 123, 302

París, 20, 62, 69, 84, 87, 93, 99, 121, 161, 213, 215, 232, 354; Ferias mundiales de *(1889)*, 20, *(1900)*, 20-21, 82; el mercado de arte en, 158-159, 170-171; escuela de, 167-168

París, Salón de, 213

Parra, Félix, 22, 62, 108

Partido Comunista, 285, 290

Patzum, 94

Pavlova, Anna, 84

Pellicer, Carlos, 113

Petit Messager des Arts, Le, citas de, 99, 101

Picaseño, bibliotecario de la Escuela de Bellas Artes, 203

Picasso, Pablo Ruiz, 22, 39, 54, 236; técnicas de, 54-55; influencia de, 93, 100, 152, 154-155, 160-161; estilo de, 167-168

Piedras Negras, 106, 214

Pisa, 77

Poincaré, Henri, 153

Poiret, Paul, 88

Pomarini, marqués de, 189

Pomona, California, 269n.

Pompeya, 187

Popocatépetl, 55, 68, 85

Porfirio, 117

Posada, José Guadalupe, 52-54, 57, 244-245, 263. Impresos: *El baile de las calacas*, 53; *El hombre que se comió los restos de su propio hijo, Nació muerto con dos cabezas, Amantes que se van al infierno por causa de un*

perro, Una mujer da a luz a cuatro lagartijas y tres niños, 53, 245
Poussin, Nicolás, 119, 278, 357
Progreso, Yucatán, 164
Pruneda, Álvaro, citas de, 304, 339
Puebla, ciudad de, 150; Sierra de, 200
Puerto México (Coatzacoalcos), Veracruz, 215
Puig Casauranc, José Manuel, 217; remplaza a Vasconcelos, 339-340
Pulquería, pintura de, 54-56

Q

Quetzaltenango, Guatemala, 26-27

R

Raemackers, Luis, 232
Rafael (Sanzio), 21, 55
Ramírez Plancarte, Francisco, cita de, 251, 253
Ramos Martínez, Alfredo, 97-98, 121, 128; director de la Academia de San Carlos, 66-67, 72-75, 93; tendencias impresionistas de, 88, 161, 226; y Leal, encargo de murales a, 195-196; actitud artística de, 199; carta a Ruiz de, 203n.; y Charlot, 215; carta al padre de Alfaro Siqueiros de, 229
Rascatripas, El, 284
Ravena, 100, 159
Real Academia de Bellas Artes, 59. Véase también Academia de San Carlos
Rebull, Santiago, 161
Régnier, Henri de, 83
Rembrandt (Harmenszoon Van Rijn), 153
Renacimiento, El, cita de, 77
Renoir, Auguste, 57, 72; encuentro de Rivera con, 154
Retablos. Véase Arte popular
Revilla, Manuel G., cita de, 38
Revista de Revistas, citas de, 98, 115, 125, 164, 170-171, 177, 230, 254, 274n.
Revista Universal, cita de, 77
Revue Moderne, La, cita de, 212
Revueltas, Fermín, 189, 309, 341; *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (mural), 41-43, 185; en "Barbizon", 66; estilo de, 97; obra en la Preparatoria, de, 145-146, 184-185, 192, 193, 199, 203, 205; descripción de, 190-194; y el Sindicato, 314-315; en Guadalajara, 346
Reyes, Alfonso, 108
Reyes, Víctor, 309
Reyes Pérez, Roberto, 329, 357; citas de, 193, 241
Richer, *Anatomy,* 64
Rin, río, 215
Rivas Mercado, Antonio, 63-66
Rivera, Diego, 48, 114, 256, 264; influencia del arte indígena en, 18, 24-26; citas de, 22, 90, 95, 274, 317-318, 335; influencia colonial en, 41; opinión sobre retablos de, 51-52; admiración por la pintura de pulquería de, 36; periodo Renoir de, 57; asociación con la Academia de San Carlos de, 62, 67-68; comentarios sobre la escuela de Coyoacán de, 73; obra mural en la Preparatoria de, 134; influencia del arte de las tumbas etruscas en, 100, 158, 170; en Italia, 100, 121; critica al arte nacionalista, 89, 127; actitud ante Atl de, 130; comenta el mural de Montenegro, 133; estudia en la Escuela Preparatoria, 139; y su grupo, descritos por Michel *(1923),* 145-146; carrera premural de, 148-165; exposición de *(1910),* 149-152; y los *Dieguitos,* 181-182; regresa de Europa, 197; critica al mural de Charlot, 221; con Siqueiros en París, 232; comenta la obra mural de Siqueiros, 239, 243; influencia europea en, 262; elogia los murales de Orozco, 274; en el Sindicato, 280-282, 290, 313-315, 327-328; murales para la Secretaría de, 291-318; y su posición amenazada por la revuelta en la Preparatoria *(1924),* 320-329 varias veces; asociación con Puig Casauranc de, 333-342; autorretrato de, 337; viaja a Guadalajara *(1923),* 345; influencia de, 347, 355; estilo de, 351; continúa en la nueva administración, 353. Murales: *La Creación,* 100, 166-180, 185, 215; *Teñidores, Alfareros, Tejedores,* 299; *La salida de la mina,* 302; *Cortadores*

de caña, 305; *Abrazo entre el obrero y el campesino,* 340; *Entrada a la minas,* 341. Cuadros: *Orilla de la floresta, En las viñas, Cabeza de niño,* 100; *La Catedral de Ávila, Piedras antiguas y flores nuevas,* 150; *La casa en el puente,* 150-151; *El barco encallado, Notre-Dame de París en la niebla, La anciana de Chateaulin, Una joven campesina, La hora tranquila, El valle de ambladuras,* 151; *La frutera,* 160
Rivera, Guadalupe Marín de, 280, 314-315
Rochegrosse, Georges, *Persépolis* (cuadro), 154
Rodin, Auguste, 246, 258
Rodríguez Lozano, Manuel, 243, 256
Roma, 62, 100, 160, 235, 288
Romano, Francisco, 251
Romano, Giulio, 357
Rosenberg, Léonce, 159, 170
Rousseau, Henri, 51, 197
Roybet, Fernand, 78
Rubens, Pedro Pablo, 78
Ruelas, Julio, 232
Ruiz, Luis R., 202-203
Ruso, arte popular, 87

S

Sade, marqués de, Cabildo compara a Orozco con el, 254
Salmón, André, cita de, 153-155
Sánchez, Guadalupe, 282
Sánchez Filmador, cita de un poema de, 222, 304
San Francisco, California, 190, 258
San Hipólito, 50
San Ildefonso, Real Colegio de, 134, 147; se convierte en la Escuela Nacional Preparatoria, 136
San Juan de Ulúa, 251
San Juan Teotihuacán. Véase Teotihuacán
San Pedro y San Pablo, antigua capilla de, 97; murales en, 121-133, 243, 311; riñas en *(1923),* 143-145; estudio de Rivera en, 197
Santa Anita, 66, 77, 226
Sartorio, Giulio Aristide, 288. Cuadros: *Noches en el campo romano, Preludio a la primavera, La virgen sabia y la virgen tonta,* 288
Satie, Eric, 221
Schauss, comerciante de arte, 77
Schmeckebier, Laurence, cita de, 272, 282
Scott, Zachary, 139
Secretaría de Educación Pública. Véase México
Secretaría de Educación, edificio de la: inauguración del *(1922),* 293-294; proyecto mural en el, 291-318
Segundo, Don, 344
Serdán, Aquiles, 150
Severini, Gino, cita de, 22, 152-153
Sevilla, 77
Shakespeare, William, 192
Sierra, Justo, 61, 92, 108, 113, 140
Signac, Paul, 152
Sindicato de Escritores, 279
Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, 43, 310; Siqueiros propone el, 205; historia del, 279-290; reuniones iniciales del, 280-283; forma la Cooperativa Tresguerras, 282; publica *El Machete,* 283-290; lanza el volante de protesta, 306; y sus dificultades con Rivera, 313-315; y los daños por las algaradas de protesta, 327; y el altercado con la Federación de Estudiantes, 335-336; se disuelve, 338
Singermann, Bertha, 114
Suiza, 139
Sur, cita de, 153

T

Tabasco, 228
Tablada, José Juan, 248-261 varias veces; citas de, 24-25, 61, 261
Tamayo, Rufino, 122
Teatro Lírico, 305
Tegucigalpa, 234
Tehuantepec, 174-175, 295, 305, 336
Tejas, 106
Templo de los Tigres, murales en el, 16-18, 164
Teotihuacán, 25, 104, 241, 298
Tepozotlán, 43

Tepoztlán, 21
Texcoco, 49
Tiburón, El, 284
Ticiano (Vecellio), El, 34
Tiffany, 125
Tinonantzin, 29
Tintoretto, (Jacobo Robusti), El, 159, 196
Tlacuilos, 28
Tláloc, 24
Tlaquepaque, 48
Tlatelolco, 33-35
Toluca, 228
Tonalá, 48, 348
Torres Bodet, Jaime, 113, 119
Torri, Julio, citas de, 124, 126
Tresguerras, Francisco Eduardo de, 35-37. Murales: *La resurrección de Lázaro,* 36, *El juicio final,* 37
Trini, Don (conserje de la Preparatoria), 193
Tzontemoc, 24

U

Uccello, Paolo, 55, 214, 221, 356
Ugarte, Enrique, 199
Universal, El, citas de, 25, 73, 87, 94, 114, 115, 130, 132, 142, 143, 160, 164, 170, 176, 180, 224, 232, 260, 261, 292, 294, 297-298, 305, 307, 313, 321, 322, 323, 330, 334, 338
Universal Gráfico, El, citas de, 303, 327
Universal Ilustrado, El, citas de, 24, 41, 82, 114, 129, 130, 133, 147, 148, 156, 159, 160, 169-170, 183, 184, 185, 220, 221, 222, 238, 260, 268, 280, 297, 304, 306, 307, 329, 339, 340-341, 347; menciones de, 231, 260
Universidad Nacional de México, 177; inauguración de la *(1910),* 148
Uxmal, 214

V

Vadillo, Basilio, 311, 347
Valadez, Diego, 28-29
Vallejo, Antonio, 135-136. Murales: *El descenso del Paráclito, La Sagrada Familia,* 135
Vanegas Arroyo, Antonio, 52-53, 64, 198, 245
Vanguardia, La, 252
Vasari, Giorgio, 342
Vasconcelos, José, cita de, 46-47; Secretario de Educación, 86, 103, 106-120, 160-161, 164-165, 176-178 varias veces; encarga el primer mural, 97; 204-206, 261-262, 302; últimos meses, 319-332; renuncia de, 294-96; rectorado de la Universidad de, 93-113, 121-133, 195-196; puntos de vista sobre el arte, de, 95; *Pitágoras,* 111, 116; filosofía pitagórica de, 116-120; relación con la Escuela Preparatoria de, 139-147; resuelve el viaje a Italia de Rivera, 156-158; y su opinión sobre el genio, 163; primer encargo mural a Rivera de *(1921),* 165, 197; promueve el viaje de Rivera a Tehuantepec, 174; y su política de adjudicación de murales, 181-182; tratos con los estudiantes revoltosos de, 187; relaciones de trabajo con Pacheco de, 193-194; ofrece trabajo mural a Leal, 199; relaciones con Siqueiros de, 234-239 varias veces; encarga un mural a Orozco, 261; actitud hacia el Sindicato de, 282; encarga los murales para el edificio de la Secretaría, 291-296, 308-318 varias veces; como periodista, 342
Velasco, José María, 77, 213
Venado, León, 49
Venturi, Lionello, cita de, 354-355
Vera de Córdova, Rafael, 122
Veracruz, 108, 128, 149, 160, 164, 215, 229, 324; decreto que declara capital a *(1914),* 251
Vergara Lope, Daniel, 64
Veronese, (Paolo Caliari), El, 55
Vibert, Jean Georges, *La science de la peinture,* 203
Vida Americana; citas de, 24, 95; Siqueiros se convierte en director de, 232
Vilches, salones, 82
Villa, Francisco (Pancho), 71, 229, 230; rendición de *(1920),* 95; en la ciudad de México *(1914),* 109-110, 128, 250; asesinato de *(1923),* 307
Villasana, José María, 284
Villaseñor, Enrique, 124
Villon, François, 53

Vitruvius, 202
Viuda Negra, La, 284

W

Walton, W., cita de, 21
Wagner, Richard, 221
Warner, Johnston, and Galston, firma de abogados, 107
Wáshington, D. C., 108, 111
Watteau, Antoine, 249
Weston, Edward, 48, 103; cita del diario de, 55; cita de, 337
Wilson, Woodrow, 111, 256
Wolfe, Bertram, D., citas de, 150, 153, 170-171, 185, 310-311, 318; mención de, 294

X

Ximénez, Hermilo, 127
Ximeno y Planes, Rafael, 60
Xippe, 29
Xochimilco, 104
Xochipilli, 336

Y

Yucatán, 164, 175, 319

Z

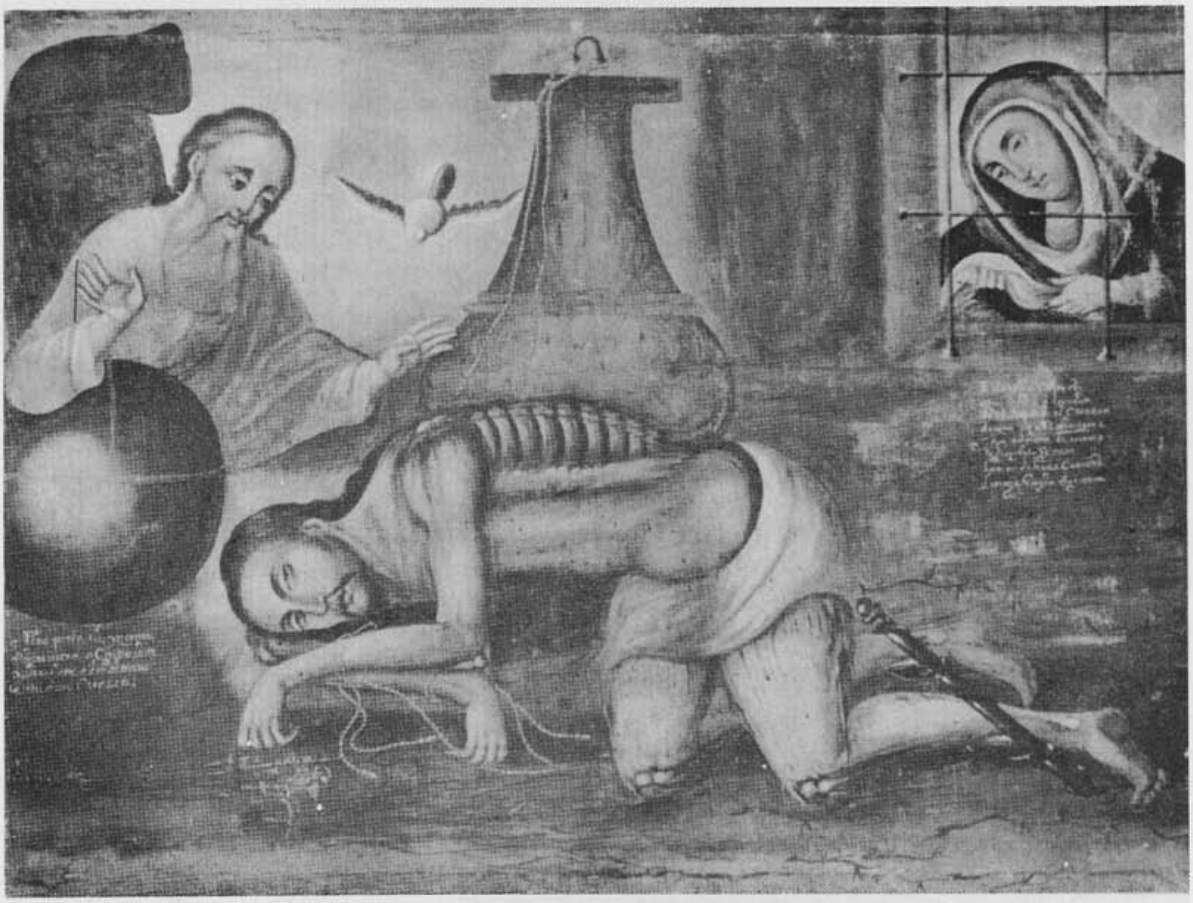
Zapata, Emiliano, 109-110, 128; se apodera de la ciudad de México *(1914),* 250; representado en mural, 350
Zapotlán, 244
Zaragoza, Ignacio, 284
Zárraga, Angel, 121
Zouche, Códice, 28
Zuloaga, Ignacio, 78, 81, 152
Zumpango, 94
Zúñiga y Miranda, Nicolás de, 256
Zuno, José Guadalupe, 315; gobernador de Jalisco, 343-353 varias veces; cita de, 350

LÁMINAS

1a. Tlazoltéotl-Ixcuina, diosa azteca de la fertilidad, aplita (una variedad de granito). Colección de Robert Woods Bliss, Wáshington. Fotografía de Joseph Brummer.

1b. Cabeza de serpiente azteca, monolito teomórfico compuesto por formas de serpiente y mariposa con representaciones astronómicas. Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía de Edward Weston.

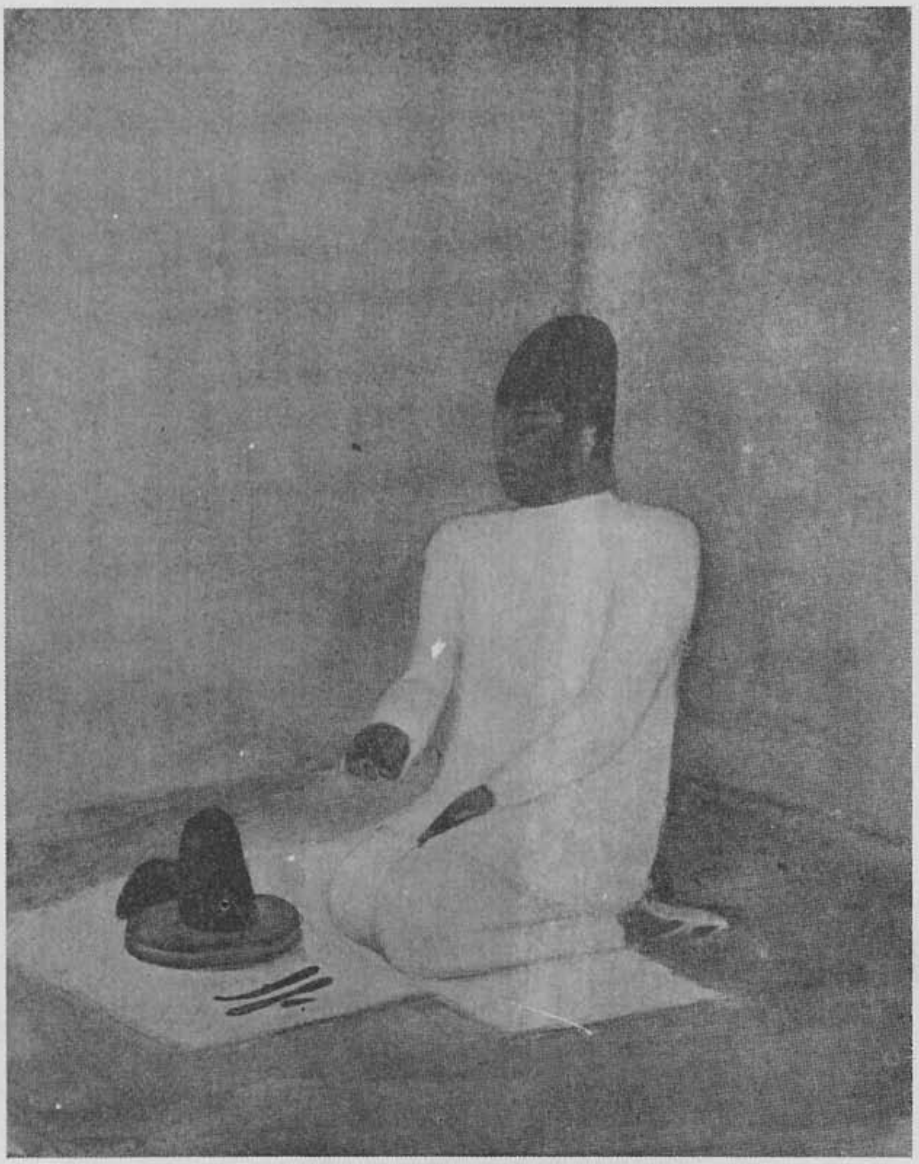
2. Página de Códice, primera representación de la Virgen en el Nuevo Mundo, 1525. Cortesía de la Dirección de Monumentos Coloniales.



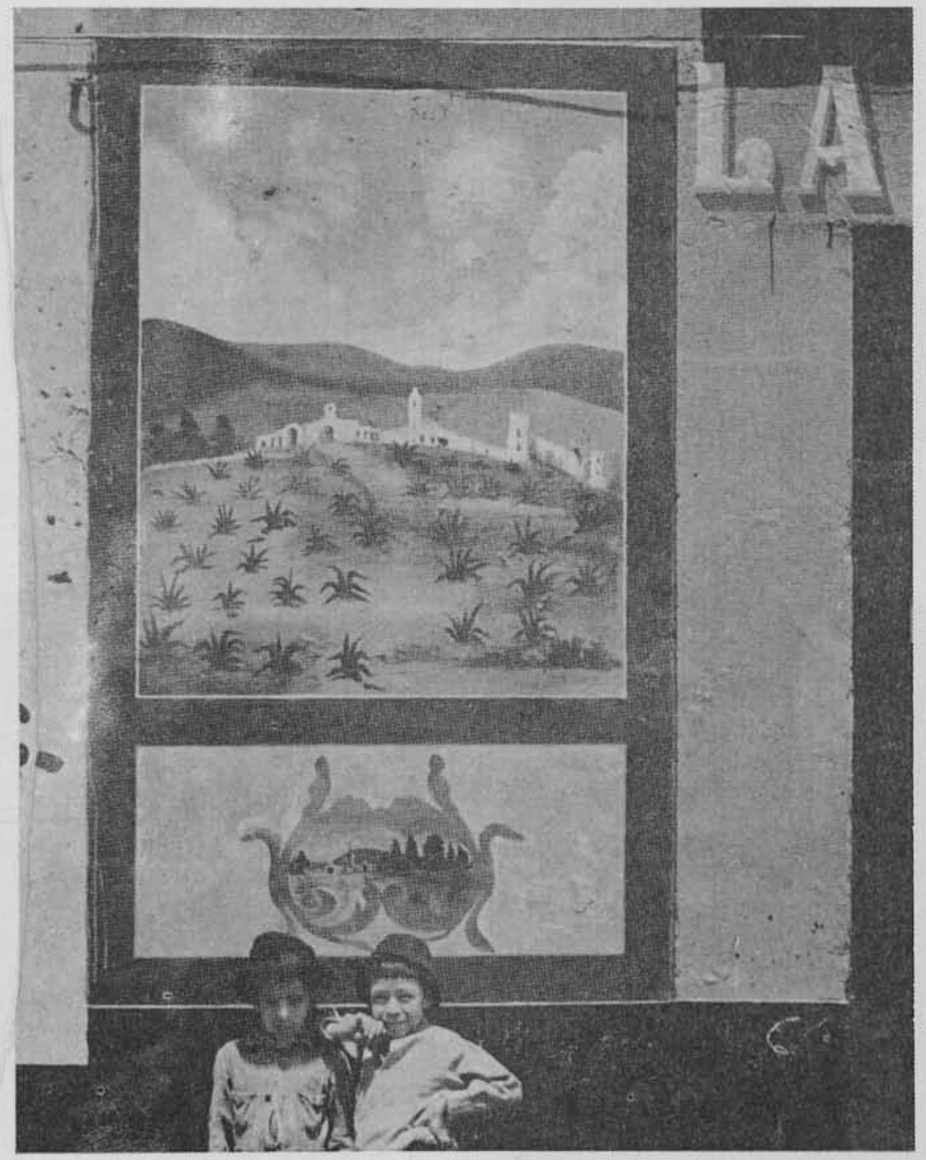
3a. CRISTO FLAGELADO, madera policromada con incrustaciones de vidrio y hueso, siglo XVIII, Colección privada. Cortesía de Anita Brenner.

3b. Fresco en el friso de una celda monástica, Actopan, siglo XVI. Cortesía de la Dirección de Monumentos Coloniales.

4. San Cristóbal, pintura mural en la Iglesia de Santiago Tlatelolco, hacia 1610, repintado en 1763, de aproximadamente trece metros de altura. Foto Gaud.



5. Charlot, PANDURO TRABAJANDO, acuarela, 1924, San Pedro Tlaquepaque.



6. Pintura de pulquería. Fotografía de Edward Weston, 1924. Cortesía de Anita Brenner.

7. Jerónimo Antonio Gil, dibujo académico utilizado como modelo para los estudiantes, 1794. Colección de la Escuela de Bellas Artes. México. Fotografía de Lola Álvarez Bravo.

8. Pelegrín Clavé, La joven Isabel la Católica al lado de su madre enferma, 1855: impreso a partir de un negativo del siglo XIX. Colección de la Escuela de Bellas Artes de México.

9a. Jorge Enciso, diseño en tinta y pluma para la portada del catálogo de su exposición de 1907.

9b. Roberto Montenegro, MERCADO, aguafuerte, 1917. Cortesía del artista.

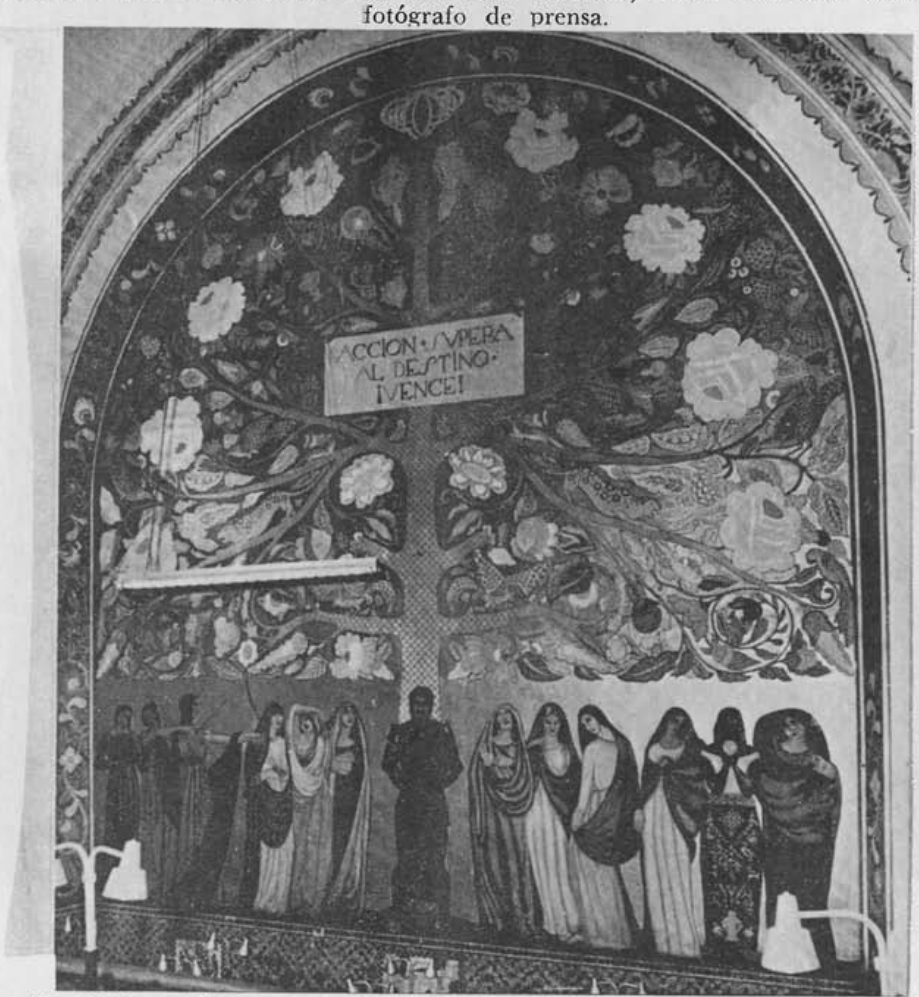
10. Adolfo Best Maugard, MUCHACHA CON CÁNTARO, 1922. Cortesía del artista.

11. Carlos Mérida, PAJANACHEL, 1921. Cortesía del artista.

12. Francisco Goitia, "Plañideras", de La batalla de Ocotlán, carbón, hacia 1922. Cortesía de Anita Brenner.

13. Francisco Goitia, Estudio para una Resurrección, carbón y tinta, hacia 1921. Cortesía de Anita Brenner.

14. Banquete de Año Nuevo, Palacio Nacional, 1914. Sentados, de izquierda a derecha: José Vasconcelos, Pancho Villa, Eulalio Gutiérrez y Emiliano Zapata; de pie, atrás de Gutiérrez, con la cabeza vendada, Otilio Montaño. Casasola, fotógrafo de prensa.

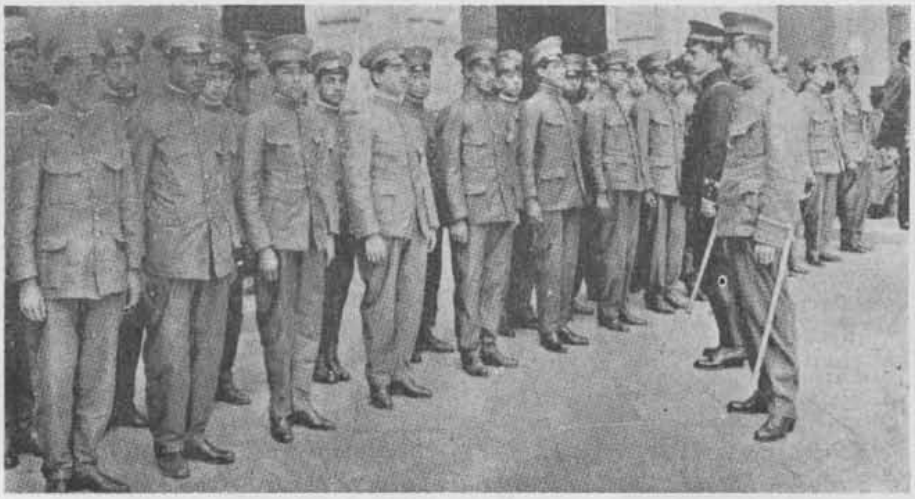


15. Roberto Montenegro, La Danza de las Horas con El Árbol de la Vida, en el ábside de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, 1922. Cortesía del INBA.

16. Roberto Montenegro, La fiesta de la Cruz, fresco, 1924. Foto Gaud.

17. José Antonio Vallejo, detalle de La Sagrada Familia con siete arcángeles, mural en la antigua capilla de San Pedro y San Pablo, siglo xviii. Foto Gaud.

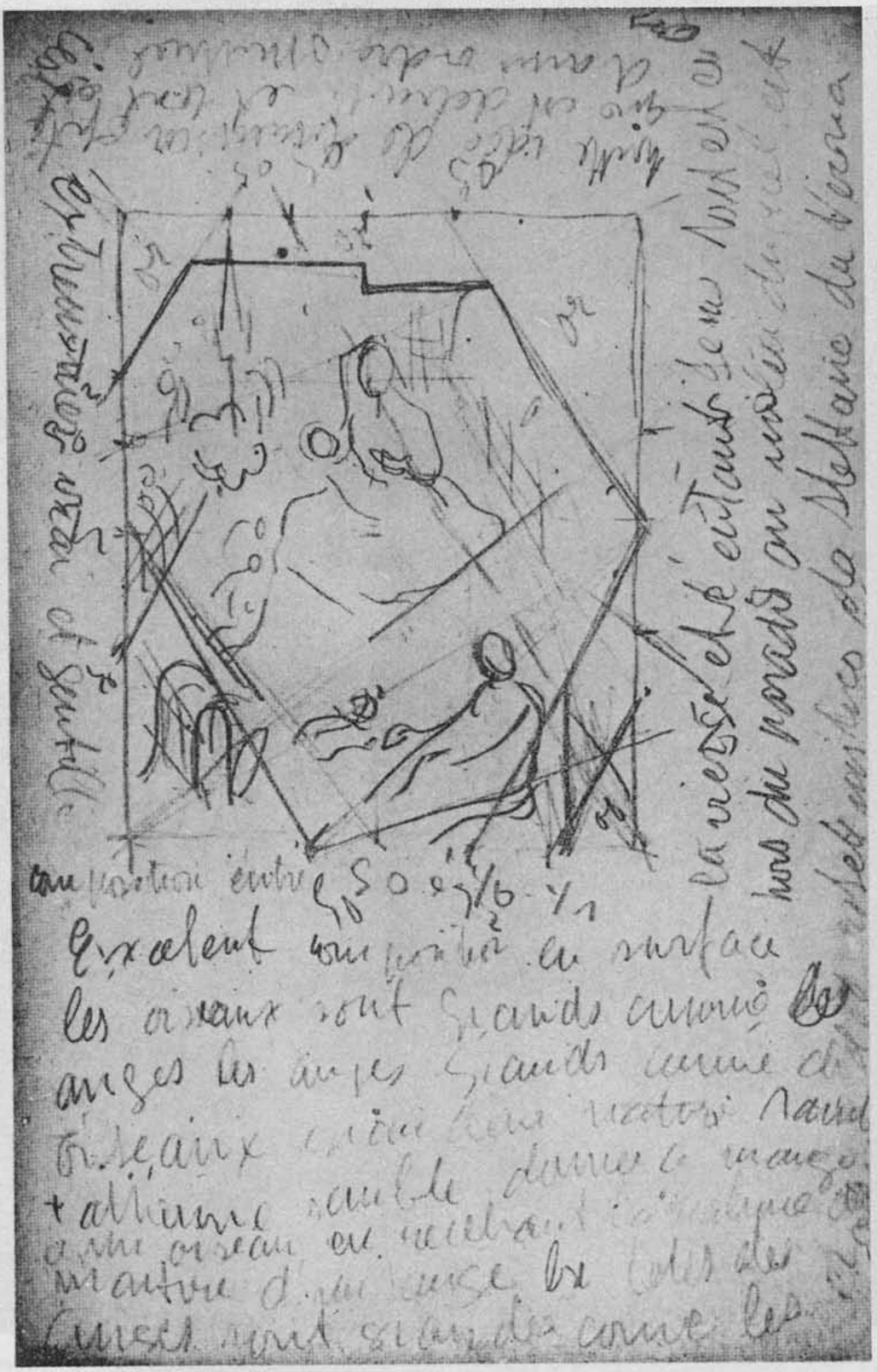
18a. Juan Pacheco, copia del destruido mural al temple de Juan Cordero, EL TRIUNFO DE LA CIENCIA Y DEL TRABAJO SOBRE LA IGNORANCIA Y LA INDOLENCIA, pintado originalmente en la escalera principal de la Escuela Nacional Preparatoria, 1872. Colección de Alfonso Toro. Foto Gaud.



18b. Estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria en entrenamiento militar. Fotografía de periódico, publicada el 18 de marzo de 1914.

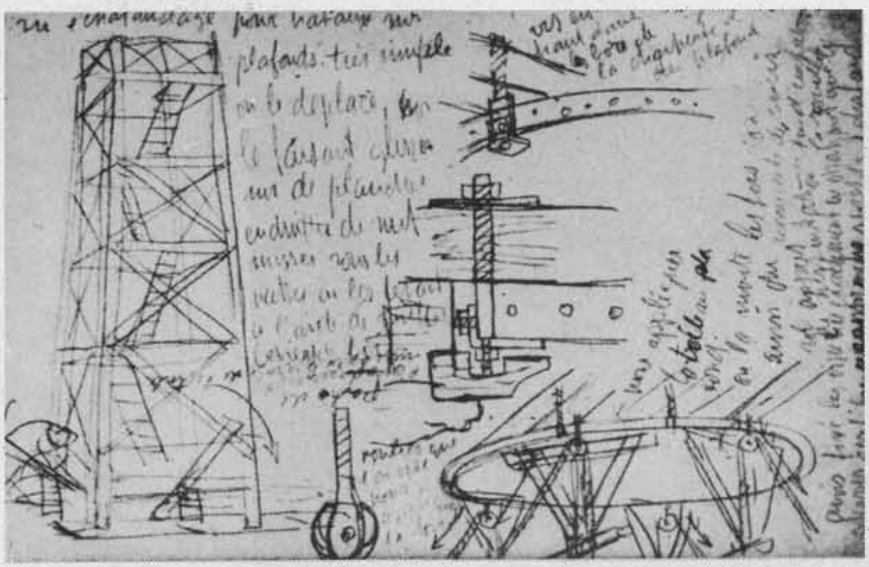
19. Rivera, HOMBRE CON CIGARRO, 1913. Colección de Salo Hale, México.

20. Rivera, AUTORRETRATO, crayón sobre papel para envoltura, 1920. Con anterioridad, colección de Angelina Beloff. Cortesía de Angelina Beloff.



21a. Rivera, diagrama a partir de MADONA EN UN JARDÍN DE ROSAS, de Stefano de Zevio, 1921. Colección de Jean Charlot.

21b. Stefano de Zevio, MADONA EN UN JARDÍN DE ROSAS, siglo XV, Museo de Arte, Verona.



22. Rivera, esbozo de un andamio para trabajo mural en el techo, Italia, 1921. Colección de Jean Charlot.

23. Rivera "Mujer", detalle de La Creación, mural a la encáustica, 1922, Anfiteatro de la Preparatoria. Fotografía de Luis Márquez.

24a. Rivera trabajando en La Creación, 1922. Cortesía de Anita Brenner.

24b. Rivera trabajando en *La cueva*, 1923. Fotografía de Luis Márquez.

25a. Fermín Revueltas, hacia 1922.

25b. Fermín Revueltas, detalle de ALEGORÍA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE, mural a la encáustica, 1922-23, Escuela Nacional Preparatoria. Foto Gaud.

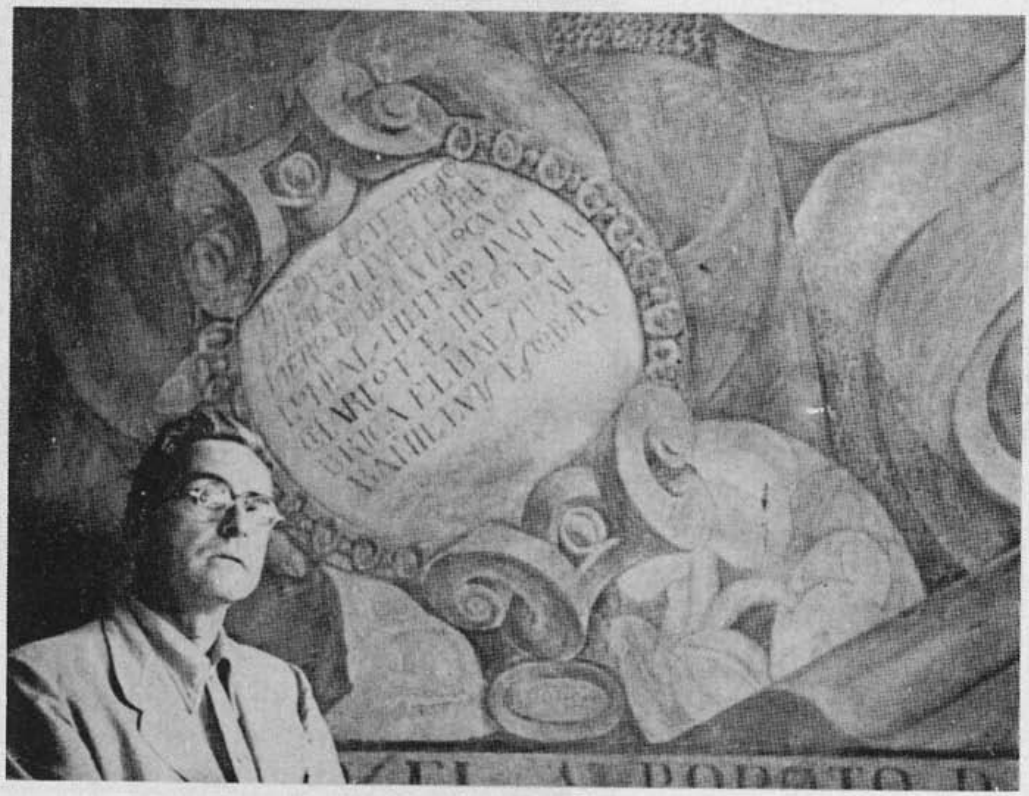
26a. Fernando Leal, detalle de La fiesta del Señor de Chalma, mural a la encáustica, 1922-23, Escuela Nacional Preparatoria. Foto Gaud.

26b. Fernando Leal trabajando frente al mural La Fiesta del Señor de Chalma. Foto Gaud, cortesía del artista.

27a. Ramón Alva de la Canal, detalle de EL DESEMBARCO DE LA CRUZ, mural, 1922-23, Escuela Nacional Preparatoria. Foto Gaud.

27b. Ramón Alva de la Canal, esbozo en acuarela para el mural EL DESEMBARCO DE LA CRUZ, 1922. Colección del artista. Foto Gaud.

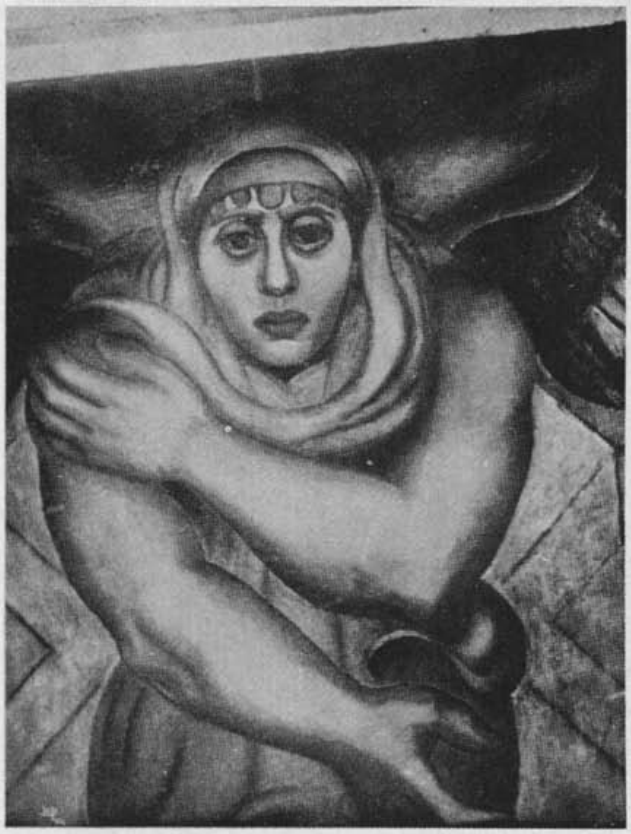
28a. Charlot, detalle de MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR, mural, 1922-23, Escuela Nacional Preparatoria. Foto Gaud.



28b. Inscripción en el mural MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR. Foto de Virginia Stewart, 1947.

28c. Charlot frente al mural terminado, febrero de 1923.

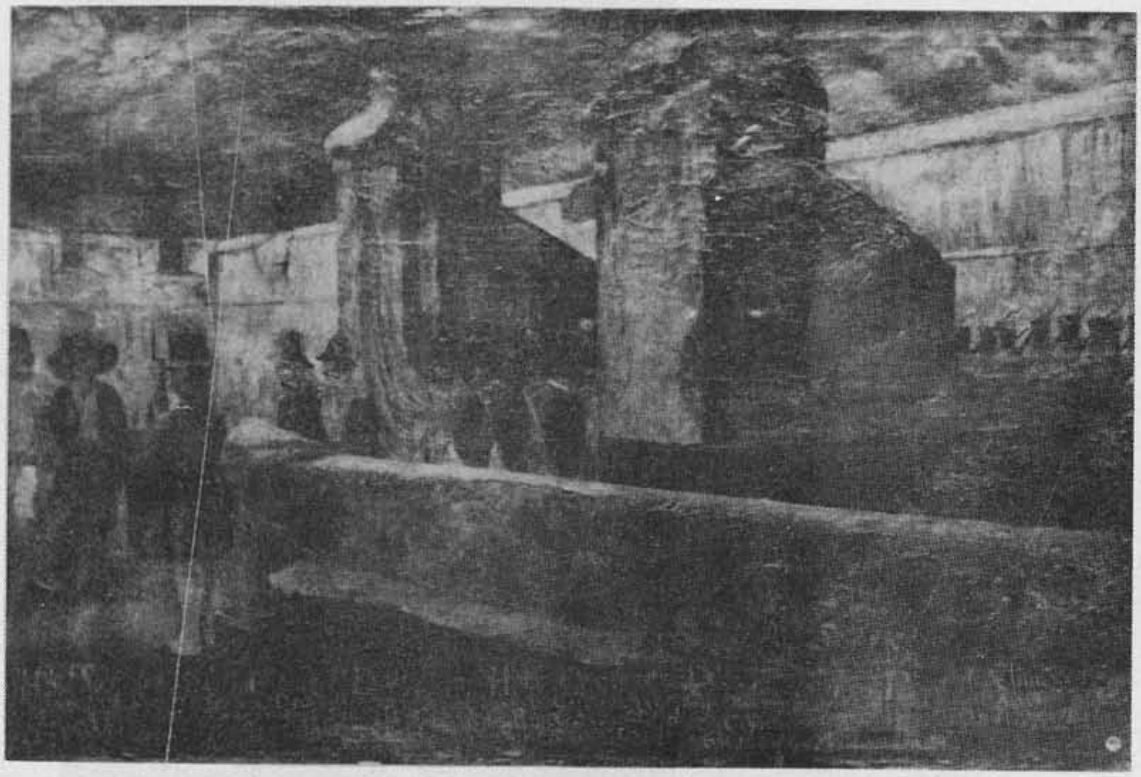
29. Siqueiros, RETRATO DE W. KENNEDY, dibujo a lápiz, 1920. en *Vida Americana,* mayo de 1921.



30. Siqueiros, detalle de EL ESPÍRITU DE OCCIDENTE DESCENDIENDO SOBRE LOS AMERICANOS, fresco a la encáustica, 1923. Escuela Nacional Preparatoria. Cortesía de Jorge Juan Crespo de la Serna.

31. Siqueiros, estudio para DEMOCRACIA, fresco pintado y destruido por el artista en 1923. Colección de Jean Charlot.

32. Siqueiros, ENTIERRO DEL OBRERO, fresco, 1924. Cortesía del Archivo de Cultura Hispánica, Wáshington, D. C.



33. Orozco, Las últimas tropas españolas en suelo mexicano evacuan con honores la fortaleza de San Juan de Ulúa en 1825 [*El puente de San Juan de Ulúa*], 1915, Museo de San Juan de Ulúa, Veracruz. Foto Gaud.

34. Orozco, COLEGIALA, pluma y tinta, hacia 1913.

35. OROZCO, ESCENA DE BURDEL, óleo en papel, hacia 1915. Originalmente, colección de Anita Brenner. Cortesía de Anita Brenner.

36. Orozco, detalle de PRIMAVERA, mural pintado y destruido en 1923. Cortesía de la Secretaría de Educación.

37a. Orozco, TRINIDAD REVOLUCIONARIA, primera versión, 1923-24. Cortesía de Jorge Juan Crespo de la Serna.

37b. Orozco, TRINIDAD REVOLUCIONARIA, versión final, 1924.

EL MACHETE

PERIODICO QUINCENAL

Num. 2 | Responsable: XAVIER GUERRERO | Mexico, D. F., Segunda Quincena de Marzo, 1924 | Redacción: Uruguay 160

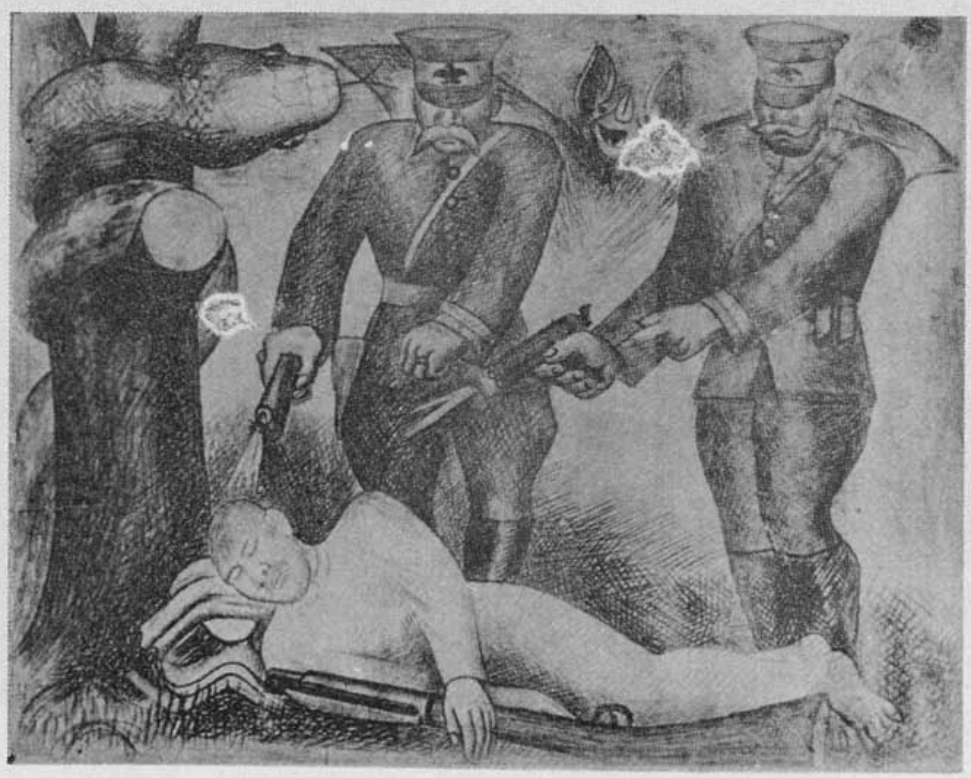
El Machete sirve para cortar la caña,
para abrir las veredas en los bosques umbrios,
decapitar culebras, tronchar toda cizaña
y humillar la soberbia de los ricos impíos.

La Tierra es de quien la trabaja con sus manos.—Grabado en madera por Xavier Guerrero.—La Trinidad de los Sinecuatenses, por D. y Alfonso Siqueiros.—Revolución Escolar, por Alberto Terán.—Los Despotismos frente al Comunismo, por Laura G. Coloca.—¡¡Fijate, Trabajador!!, por Diego Rivera.—Evolución contra Revolución, por Bertram D. Wolfe.—Periódicos y Revistas que debe leer.—La Teoría Socialista.—Marx y Lenin, por Alfonso Goldschmidt.—Elocuente carta de un Obrero Argentino.

La Tierra es de Quien la Trabaja con sus Manos

38. Una página de *El Machete,* marzo de 1924, con el grabado en madera de Xavier Guerrero, EL REPARTO DE TIERRAS.

39. Siqueiros, TRABAJADOR HINCADO, FLAGELADO Y SANGRANTE, grabado en madera. en *El Machete*, 1924.

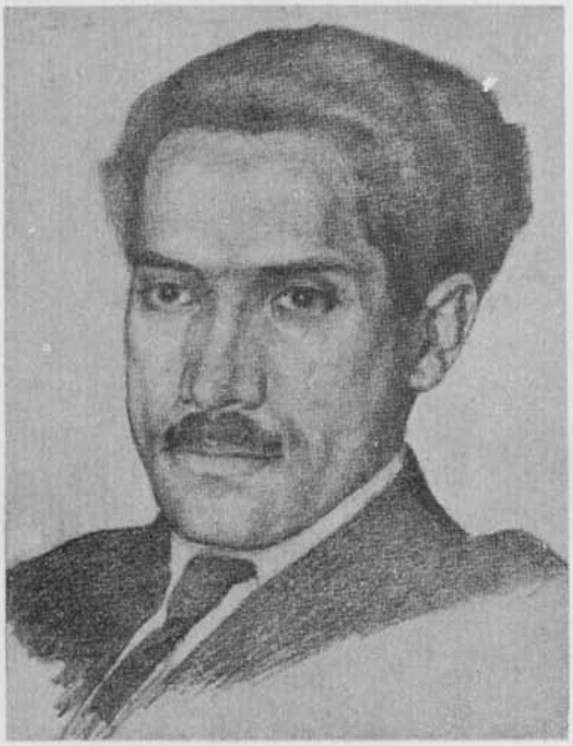


40. Siqueiros, MUERTE DE UN AGRARISTA, dibujo a lápiz en *El Machete*, 1924.

41. Rivera, TEHUANA, esbozo a lápiz, 1922, utilizado en su primer fresco, Secretaría de Educación, 1923. Colección de Anita Brenner.

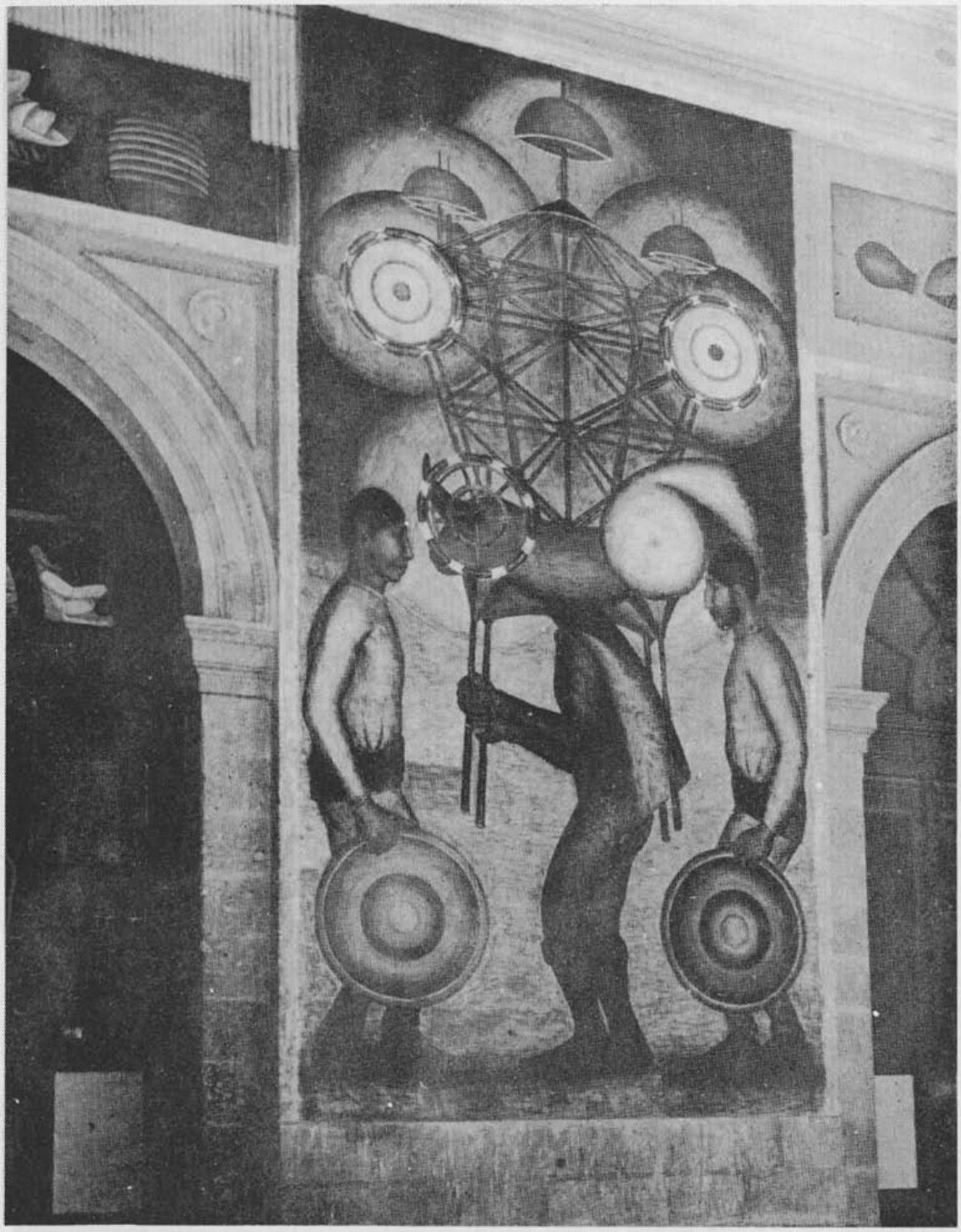
42. Rivera, detalle de ESCUELA REVOLUCIONARIA, fresco, 1923. Secretaría de Educación. Fotografía de Manuel Álvarez Bravo.

43. Xavier Guerrero, 1923. Fotografía de Edward Weston.



44. Angelina Beloff, Amado de la Cueva, dibujado en París, 1920. Cortesía de Angelina Beloff.

45a. Charlot, LAVANDERAS, fresco, 1923. Secretaría de Educación. Foto Gaud.

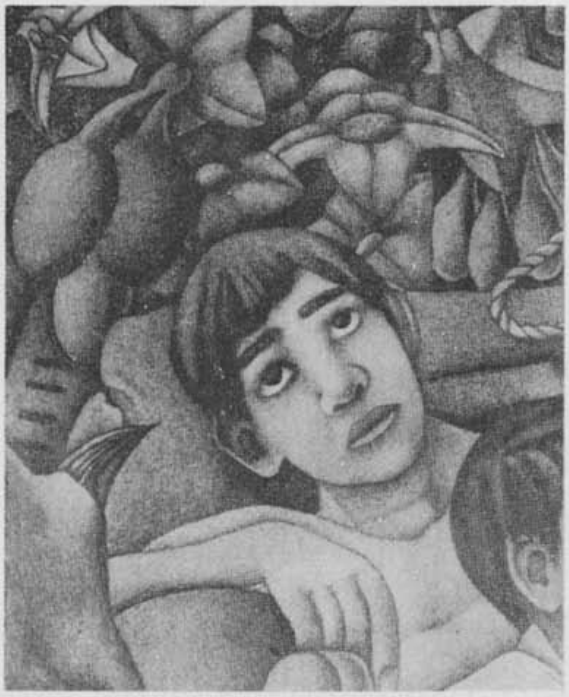


45b. Amado de la Cueva, El torito, fresco, 1923. Secretaría de Educación. Foto Gaud.

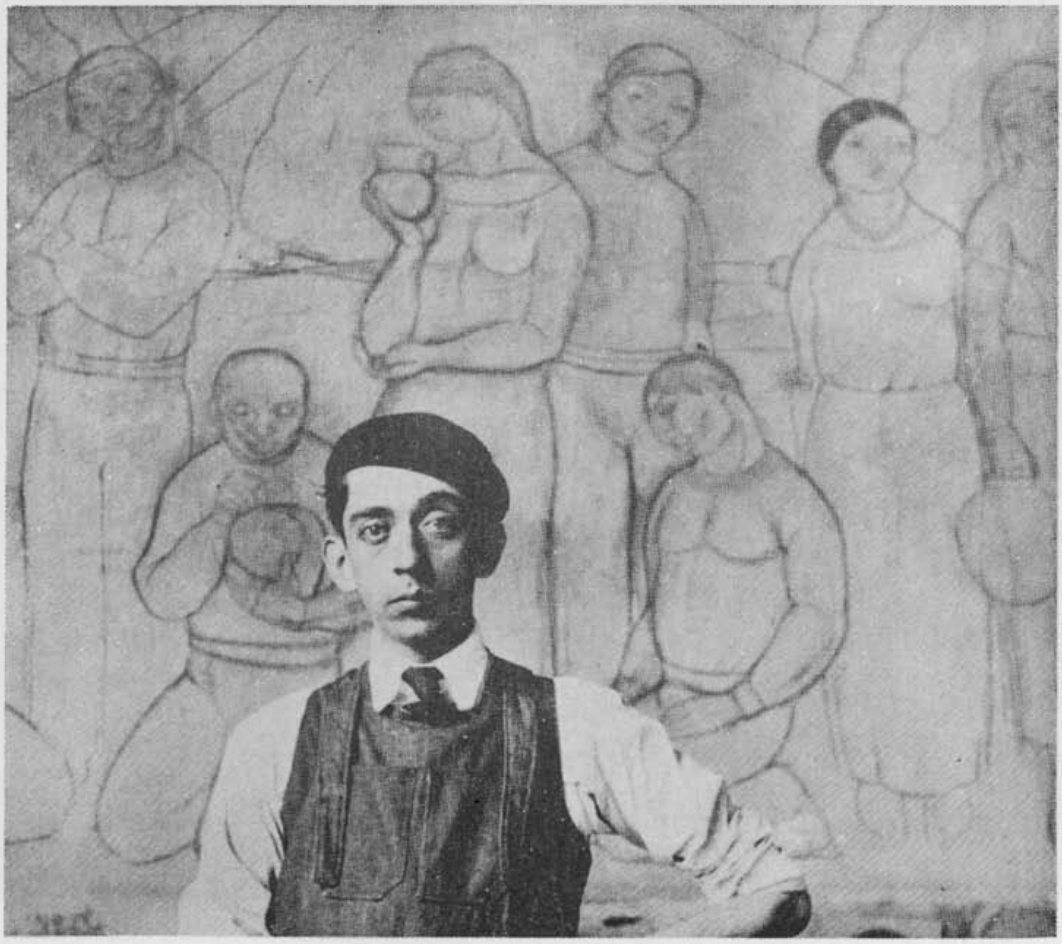
46. Orozco, EL RICO OPRIME EL ROSTRO DEL POBRE, fresco, 1924; fotografiado en 1926, mostrando las mutilaciones causadas por una revuelta estudiantil. Cortesía de Anita Brenner.

47a. Rivera, detalle de AUTORRETRATO, fresco, 1925. Secretaría de Educación.

47b. Rivera, 1924. Fotografía de Edward Weston.

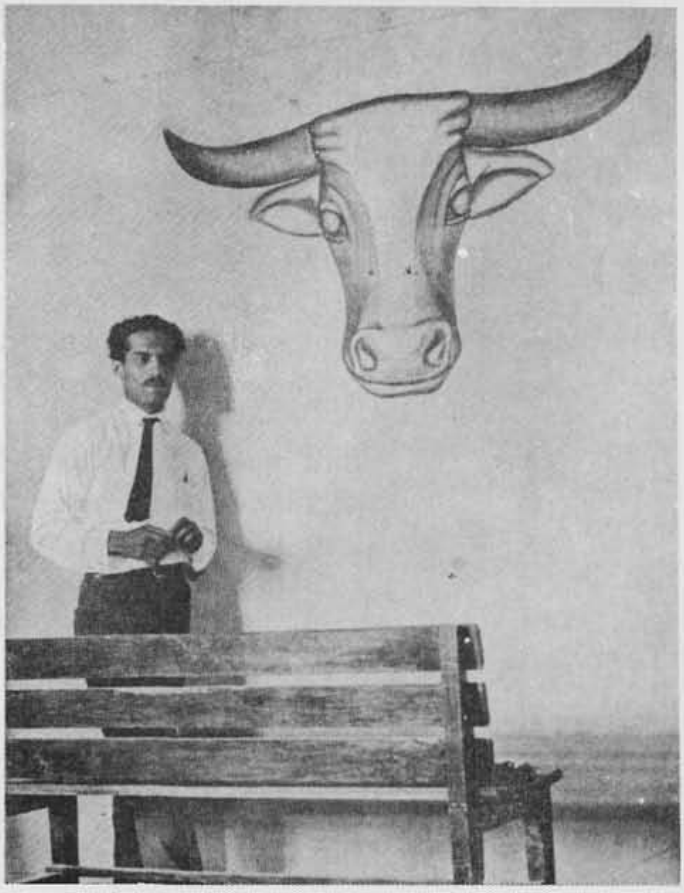


48. Máximo Pacheco, detalle de un dibujo a lápiz, hacia 1925. Cortesía de Anita Brenner.

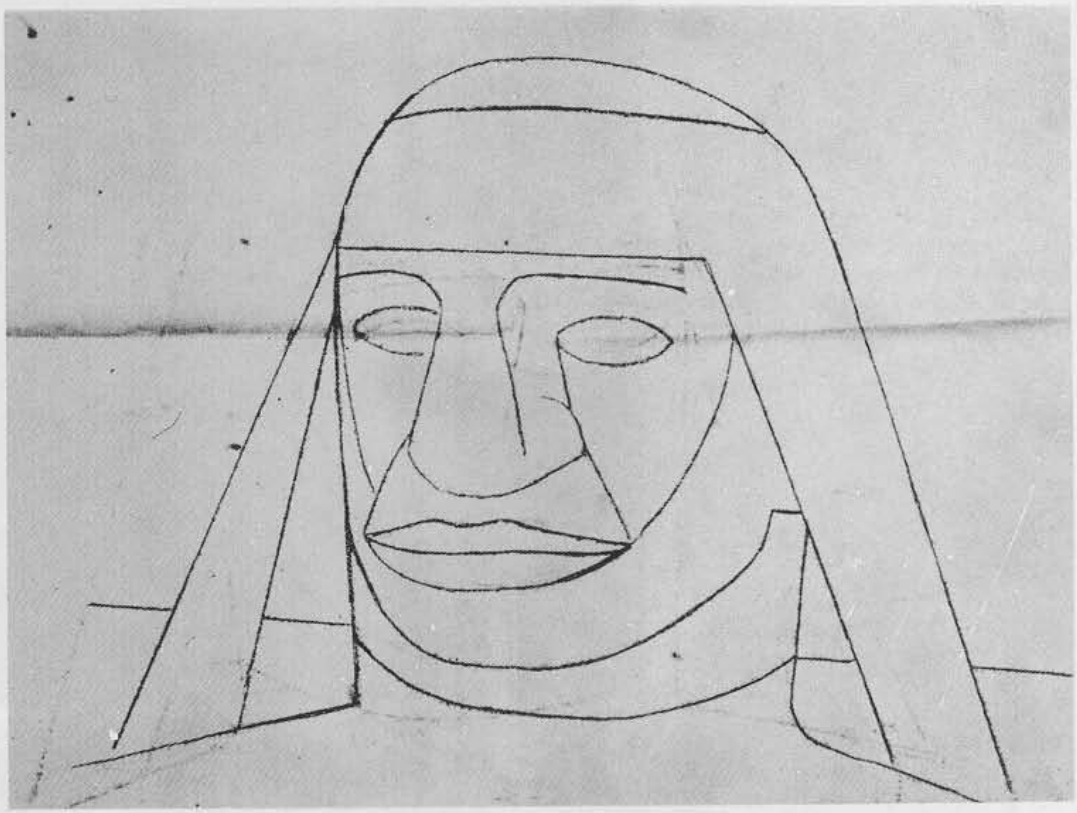


49. Carlos Orozco Romero frente a su mural, 1923. Museo del Estado, Guadalajara. Cortesía del artista.

50a. Amado de la Cueva, SAN CRISTÓBAL, fresco, 1924, antes en el Palacio de Gobierno, Guadalajara. Actualmente destruido.



50b. Amado de la Cueva trabajando en un cartón mural para un fresco en el antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara, 1925. Cortesía de Carlos Orozco Romero.



50c. Amado de la Cueva, cartón mural para AGUADOR, fresco en la Universidad de Guadalajara, 1925. Cortesía de Anita Brenner.

ÍNDICE GENERAL

Prefacio 9

1. Raíces indígenas 13
2. Raíces coloniales 28
3. Raíces populares 45
4. La Academia de San Carlos 59
5. El Nacimiento de un arte nacional 76
6. Portentos premurales 90
7. El *deus ex machina* 106
8. Los murales de la Antigua Iglesia y Convento de San Pedro y San Pablo 121
9. La Escuela Preparatoria 134
10. Rivera. Carrera premural 148
11. El primer mural de Rivera 166
12. Los *Dieguitos* 181
13. Reminiscencias de Fernando Leal 195
14. Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal 208
15. Reminiscencias de Jean Charlot 212
16. Alfaro Siqueiros 224
17. Orozco. Carrera premural 244
18. Orozco. Primeros murales 262
19. El Sindicato 279
20. La Secretaría de Educación. Primer Patio 291
21. La Secretaría de Educación. Segundo Patio 308
22. La Revuelta en la Preparatoria 319
23. Sale Vasconcelos. Entra Puig Casauranc 333
24. El Renacimiento en Guadalajara 343
25. Conclusión 354

Lista de ilustraciones en el texto 359
Índice onomástico 361
Láminas 377

Se terminó de imprimir el día quince de febrero de mil novecientos ochenta y cinco, en los talleres de la Impresora Eficiencia, calle de Emilio Carranza número ochenta y ocho, local tres, colonia Zacahuitzco, en la ciudad de México. En su composición se utilizaron tipos Baskerville de ocho, diez y doce puntos. Consta de dos mil ejemplares en papel Cultural de cincuenta kilos y Couché de dos caras de sesenta y seis y medio kilos. Este libro fue proyectado, dirigido y cuidado por los señores Joaquín Roa Montoya, Salvador Rodríguez, Eugenio Méndez y Guillermo Rousset Banda.

editorial domés s.a.